VIORICA GUŸ MARICA

CLASICISMUL ÎN PICTURA FRANCEZĂ

EDITURA MERIDIANE

Scanned with CamScanner

VIORICA GUY MARICA

CLASICISMUL ÎN PICTURA FRANCEZĂ

EDITURA MERIDIANE
București, 1971

Scanned with CamScanner

MEMORIAE
CARISSIMI AMICI ET COLLEGAE
EUGEN SCHILERU

„Orice artă este expresia, lent cucerită, a sentimentului fundamental pe care îl încearcă artistul în fața universului"

ANDRÉ MALRAUX
(Les Voix du Silence)

Scanned with CamScanner

I. PRELUDIILE CLASICISMULUI

Pictura nu este decît morala construită.
Stendhal

Urmînd o lege proprie evoluției stilurilor, clasicismul își are faza de pregătire, fază de gestație în care principiile generatoare de artă nouă se întrezăresc, apoi se conturează. Fenomenul acesta comun oricărui stil artistic prezintă, însă, în cazul clasicismului particularități deosebite. Rădăcinile sale sînt cronologic îndepărtate și înfipte adînc în solul unor tradiții ce au îmbrăcat aspecte diferențiate, mai mult sau mai puțin evidente, de-a lungul secolelor.

Renașterea italiană, întemeiată pe concepția umanistă, s-a inspirat îndeosebi din antichitatea romană, selecționînd elementele oferite de vestigiile dezgropate sau păstrate la suprafața solului, elemente ce au slujit, printr-o asimilare creatoare, la elaborarea unui ideal artistic, dominat de eudemonie și de monumentalitatea statică. Căutarea compoziției perfecte, realizată în forma piramidei sau aceea a cercului (tondo), potrivit unor legi ale proporțiilor explicitate în scrierile matematicianului Luca Paccioli (n. către 1445) și ale lui Leonardo da Vinci (1452—1519) care se inspiraseră din Pitagora, celebrul filozof și matematician grec (sec. VI î.e.n.), preconiza adoptarea schemelor simetrice și a formelor închise.

În contrast cu acestea, barocul preferase compozițiile deschise, construite pe diagonală sau luînd forma piramidei dezaxate și substituise cercul cu elipsa. Schema compozi-

Scanned with CamScanner

țională nu mai era riguros structurată, dînd iluzia perpetuării dincolo de limitele cadrului; staticul era înfrînt prin mișcarea vijelioasă, expresia dramatică, dusă uneori pînă la paroxism, înlocuia calmul eudemonic. Desfășurarea tumultuoasă frîngea echilibrul și, totuși, barocul nu rămînea unitar în morfologia sa, deosebindu-se de la o țară la alta.

Depășind stadiul maturității, atins în genere în secolul al XVII-lea, barocul european intrase în declin. Slujind aspirația spre grandoare a catolicismului angajat în ofensiva contrareformei, a absolutismului monarhic drapat în grandilocvență și a marei aristocrații deopotrivă însetată de fast, stufoasa măreție a acestui stil sfîrșise prin a obosi ochiul și spiritele. Tendința spre grandoare, sugerată prin artificii perspectivice, exagerările, retorismul cedează progresiv unei dorințe de cumpănire. Mobilitatea formelor turgescente se potolește, curbele solemne descresc și se subțiază, transformîndu-se într-o caligrafie a volutelor dantelate. Stilul patetic se topește în rafinamentul meandrelor jucăușe, gustul decorației somptuoase cedează unei arte de boudoir ce își impune surîzătoarea frivolitate. Trecînd dincolo de zenitul evoluției sale, barocul e substituit prin rococo [1].

Alături, însă, de arta fastuoasă a marilor potentați laici și eclesiastici, aceea a curții și a marii nobilimi, aceea a contrareformei, existase în ambianța orașelor un curent ce perpetuase tradițiile renașterii tîrzii, chiar dacă le învesmînta într-o anumită măsură în morfologia barocă. Fidelă unei viziuni dominate de sobrietate și de echilibru, arta aceasta a centrelor urbane era pătrunsă de măsură și bun-simț, orientîndu-se adesea și cu un interes crescînd spre zonele palpabile ale vieții de fiecare zi, sondînd aspectele mai autentice ale realității.

Inițiată către mijlocul secolului al XVIII-lea, critica îndreptată împotriva barocului se accentuează datorită atitudinii ofensive a filozofiei iluministe, îndeosebi datorită lui Denis Diderot (1713—1784), dînd glas unor idei ce pluteau de pe acum în aer. Ideile acestea se concentrează în aspirația spre simplitate, spre o artă mai sinceră, mai firească. Criticile din ce în ce mai aspre ale enciclopediștilor, aduse bisericii și îndeosebi ordinului iezuit, principalul exponent al contrareformei — care se vede izgonit

Scanned with CamScanner

dintr-o țară în alta, pentru a fi, în cele din urmă, dizolvat formal în 1773— sînt desigur întemeiate pe o concepție de avangardă. Pătrunsă de ideea de rațiune și de adevăr, concepția aceasta este potrivnică grandilocvenței și fastului. Triumful ei va însemna decadența artei religioase și trecerea pe prim plan a artei laice, ce va deveni dominantă.

Influența Franței pare a fi fost hotărîtoare în ceea ce Tapié numește competiția dintre două stiluri și două aspirații ale gustului, al cărei succes îl atribuie pe de o parte „prestigiului sporit al antichității", pe de alta „doctrinei Academiei de Arhitectură" [2]. Chiar dacă afirmația în sine ar părea exagerată, rămîne neîndoielnic că revirimentul stilistic se produce mai întîi în domeniul arhitecturii. Pe la 1750 se revenea la formele echilibrate ale stilului palladian. Reprezentant al renașterii italiene tîrzii, Andrea Palladio (1508—1580) crease un stil arhitectonic de o sobră maiestate, inspirat de modelele antichității pe care le adaptase unei viziuni originale. Concomitent Jacoppo Barozzi da Vignola (1507—1573), autorul unui *Tratat despre cele cinci ordine arhitectonice* reintra în atenția creatorilor de artă, o dată cu arhitectul antichității romane, Vitruvius (sec. I î.e.n.), al cărui *Tratat despre arhitectură* îl inspirase în Quattrocento și pe Leon Battista Alberti (1404—1472)[3]. Descoperirile arheologice de la Herculanum (1719) și Pompei (1748), orașe ce zăcuseră îngropate din anul 79 sub lava Vezuviului, de asemenea săpăturile din sudul Italiei și din Sicilia au activat interesul crescînd pentru arta greco-romană și chiar pentru cea etruscă. Gravurile lui Giovanni Battista Piranesi (1748—1810), învesmîntînd curiozitatea arheologică într-o viziune aproape romantică, nu contribuiau mai puțin la a răspîndi măreția apusă a Romei auguste, reînviată în imaginea monumentelor sale. În același timp cartea lui David le Roy: *Ruinele celor mai frumoase monumente ale Greciei* (1758) atrăgea atenția asupra Elladei. În 1764, cînd apărea prima ediție a celebrei lucrări semnate de Johann Joachim Winckelmann (1717—1768): *Istoria artei antice* (*Geschichte der Kunst des Altertums*), arheologia clasică se constituise ca știință. Lucrarea fusese precedată de un opuscul al aceluiași autor: *Gînduri despre imitarea operelor grecești în pictură și sculptură* (*Gedanken iiber die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauer-*

Scanned with CamScanner

kunst, 1755), în care erau cuprinse principalele teze reformatoare ale winckelmannismului. Aceste teze, tălmăcite în franceză (1756) de criticul Elie Fréron (1719—1776), vor sta la temelia esteticii davidiene, a clasicismului, al cărui postulat fundamental impunea imitarea cît mai fidelă a artei antice. O dată cu influența lui Winckelmann, David o va resimți și pe aceea a lui Anton Raphael Mengs (1728—1779), teoretician și pictor german.

În Franța existau împrejurări și antecedente, de naturi multiple, menite a favoriza această întoarcere la antichitate ce se producea în mod diferit, înregistrînd decalaje și îmbrăcînd forme proprii de la o țară la alta, pe întregul întins european.

Tapié menționează că Franța a fost mult timp considerată „o țară profund refractară barocului“ [4], invocînd înclinarea francezului spre claritate și bun-simț, spre cultul voinței afirmat de Corneille și spre cultul rațiunii instaurat de filozofia cartesiană [5]. Nu încape îndoială că barocul francez a fost înainte de toate o artă de curte, concentrată în jurul lui Ludovic XIV și a aristocrației sale, la Paris și Versailles. Tendința de a nu depăși prin retorism un anumit spirit de ordine și o anumită claritate, dictate de rațiune, contrabalansează aproape constant exagerările stilului. Barocul este efectiv concurat, în stilul Louis XIV, de ceea ce în mod justificat poate fi denumit spiritul clasic și ca atare prezintă, în Franța, o diferențiere mai accentuată a orientărilor.

În pictura franceză a secolului al XVII-lea prezența acestui „spirit clasic“, înrudit cu ideea antichității, poate fi lesne sesizată nu doar în compozițiile fraților Le Nain (Antoine 1588—1648, Louis 1593—1648 și Mathieu 1607—1677) [6], ci și în portretele lui Philippe de Champaigne (1602—1674). Nicolas Poussin (1594—1665) și Claude Lorrain (1600—1682) care cultivă peisajul „istoric“, servind drept cadru unor scene cu subiect mitologic, aduce fiecare în felul său o contribuție foarte însemnată la trezirea gustului pentru antichitate, pe care Poussin [7], vizitînd Roma, îl duce „pînă la preocuparea arheologică“ [8]. Arcadianismul său nu este desigur lipsit de o temeinică viziune în care elementele complementare ale compoziției vizează echilibrul și armonia sferelor mitologice. Polarizat de magia

Scanned with CamScanner

peisajului, Lorrain [9] inoculează spiritului clasic o sensibilitate aproape romantică, fără a frînge echilibrul contemplației. Acest spirit nu este absent nici din operele lui Charles Lebrun (1619—1690), pictor de curte și protejat al lui Colbert, de a cărui influență n-a fost probabil străin [10]. Frumoasele curtii regale se lasă nu odată înfățișate, în portretele pe care le comandă, ca zeițe, făcînd apel la atribute mitologice. Hyacinthe Rigaud (1659—1743), dar mai ales Nicolas de Largillière (1656—1746) și Pierre Mignard (1610—1695) împrumută modelelor o noblețe clasică.

Față de o tradiție atît de fertilă și relativ apropiată în timp, este lesne de înțeles că în Franța reacția clasicistă se produce nu atît împotriva barocului, cît mai ales împotriva rococoului. Repudierea rococoului, dublată de o predilecție din ce în ce mai subliniată pentru arta antichității greco-romane, nu este doar de ordin pur estetic, ci are un substrat infinit mai profund. O primă reacție se produsese chiar în cercurile oficiale. Scrierile lui Lafont de Saint-Yenne (*Réflexions*, 1747), ale contelui de Caylus (1692—1765) [11], care le recomanda artiștilor să se inspire din Homer și Vergiliu, se pronunțau în favoarea compozițiilor istorice și a subiectelor „eroice". Joseph-Marie Vien (1716—1809), viitorul profesor al lui David, repurta la Roma, în 1750, un prim succes de mare răsunet, expunînd în Panteonul lui Agripa, pînza „*Sihastrul adormit*", pictată în stil clasicist[12].

O reacție mai fermă și mai explicită se exercită în rîndurile ideologilor burghezi care atacă inițial doar moravurile aristocrației corupte, opunîndu-i idealul etic al vieții de familie burgheze. Ca unul dintre principalii reprezentanți ai iluminismului, enciclopedistul Diderot, filozof dar și critic de artă foarte activ, pune în evidență pe Jean-Baptiste Siméon Chardin (1699—1779) și pe Jean-Baptiste Greuze (1725—1805), pictorul său preferat, exponenți ai stării a treia pe care îi elogiază. Remarcînd orientarea lui Chardin spre ceea ce numește „natura și adevărul" [13], Diderot relevă tendința moralizatoare din arta lui Greuze, pictură concepută „pentru a ne mișca, a ne instrui, a ne îndrepta și a ne îndemna la virtute" [14]. Temele didactice, exaltînd virtuțile unui *pater familias* burghez, alcătuind ceea ce Diderot numește o „pictură morală", sînt puse pe

Scanned with CamScanner

același plan cu drama burgheză (*le drame bourgeois*) sau comedia lacrimogenă (*la comédie larmoyante*), reprezentată de Diderot însuși [15], alături de Nivelle de la Chaussée. Filozoful nu se mulțumește să afirme o teză ci atacă pictura frivolă a rococoului, întrebîndu-se: „Cum? N-a fost penelul destul și prea multă vreme pus în slujba destrîului și a viciului?“ [16] El dezaprobă cu severitate pastoralele artificioase ale lui François Boucher (1703—1770), deși îl comentează cu o anumită admirație, stîrnită îndeosebi de imaginația și magia picturală a artistului, de ușurința ce-i îngăduie să învingă dificultățile tehnice. Îl compară cu Ariosto în poezie, dar adaugă cu limpezime: „Oamenii de mare gust, de gust sever și antic, nu-i dau nici o importanță“ [17]. La o distanță de patru ani (1765), denigrarea lui Boucher este de astă dată cît se poate de categorică, zdrobitoare chiar. Pictura lui e, pentru Diderot, total lipsită de adevăr și de utilitate. „Și totuși, nu e un neghiob oarecare. E un fals pictor bun, așa cum unii sînt falși oameni luminați. Nu are gîndirea artei; nu are decît *concetti* (lustrul formei *n.r.*)“. [18] Îi impută libertinajul și faptul că zugrăvește „depravarea moravurilor“ ce domnea în sînul societății aristocratice [19].

După cum se remarcă, în atacurile sale critice, Diderot urmărește în mod primordial carențele conținutului, se declară nemulțumit de substanța unei picturi pe care o respinge, pentru că o consideră pur și simplu imorală și nocivă pentru moravurile pe care ideologii burghezi aspirau să le instaureze, iar pictorii care aderau la acest punct de vedere se străduiau să le ilustreze cît mai convingător și mai didactic. În ceea ce privește, însă, meșteșugul picturii, scrierile despre artă ale lui Diderot conțin o sumedenie de lucruri interesante. Un capitol întreg îi este consacrat coloritului și clarobscurului [20], demonstrînd că filozoful nu era insensibil la culoare și discernea cu acuitate nuanțări în tehnica picturală, ce au fost cu desăvîrșire nesocotite de clasiciști.

Critica moravurilor nu constituia, în sine, un argument de coeziune politică a forțelor antifeudale. Argumentul acesta trebuia căutat în altă parte. Prin măreția nudă a străvechilor monumente, ce au servit la ilustrarea mișcării de „renaștere arheologică“, răzbătea exemplul unei epoci

Scanned with CamScanner

eroice şi aspre. Exemplul acesta, în stare să alimenteze o ideologie social-politică, era oferit de eroii democraţiilor sclavagiste eline, pe de o parte, pe de alta de eroii Romei republicane. În contrast cu constrîngerile şi abuzurile acelui „vechi regim" (*ancien régime*), devenit odios şi care îşi exercita privilegiile cu un absolutism încrîncenat, antichitatea greco-romană evoca un ideal etico-politic demn de urmat [21]. Acest ideal este de altfel abundent citat şi în discursurile marilor oratori ai revoluţiei franceze, care deschid nu odată paranteze evocatoare cu privire la arta greco-romană. Admiraţia pentru fermitatea etică, pentru patriotismul şi spiritul de sacrificiu al unor personaje din istoria Elladei şi a Romei republicane, figuri a căror aură eroică a fost conştinţită prin gesturi pilduitoare de abnegaţie şi elevaţie morală, entuziasmează spiritele progresiste. Aceştia resimt profund necesitatea unei etici social-politice care să ducă nu numai la regenerarea radicală a moravurilor, ci şi la răsturnarea orînduirii nedrepte. Reacţia împotriva sensualismului disolut al rococoului, împotriva hedonismului acestui secol crepuscular, care îşi cheltuia ultimele resurse de vitalitate într-o atmosferă îmbibată de rafinament frivol şi efeminare, naşte în mod firesc aspiraţia spre forţă şi bărbăţie, spre puritate morală. O nouă concepţie, în care *etosul* (caracterul) şi *patosul* (suferinţa) — desigur stăpînit, uneori chiar îngheţat, dar întotdeauna avînd un caracter eroizant — răzbate prin ambiguitatea veacului, cerînd anularea prin exemple de tărie morală a vechilor percepte compromise.

Personificări ale combativităţii şi ale măreţiei eroice, figuri asemenea lui Spartacus, Horaţiilor, lui Brutus sau lui Leonidas, eroul de la Termopile, îi inspiră pe artiştii plastici, devenind în transpunerea simbolică a climatului antifeudal prototipuri ale luptătorilor revoluţionari din 1789. Revoluţia burgheză pune capăt în mod brutal traiului epicureic al aristocraţiei feudale, al unei orînduiri sociale, ce, dezagregîndu-se progresiv, îşi trăia sfîrşitul în secolul al XVIII-lea.

Deşi alţi pictori mai frivoli, ca Boucher, Jean-Honoré Fragonard (1732—1806), Nicolas Lancret (1690—1743) sau Jean-Baptiste Pater (1695—1736) au lăsat opere ce oferă cu prisosinţă exemplele unui senzualism, adesea fără perdea,

Scanned with CamScanner

suita mai curînd nostalgică și suavă a *Serbărilor galante* pictate de Antoine Watteau (1684-1721), care a fost în fapt pictorul regenței [22], ni se pare mai evocatoare, căci sub aparența lor de ușuratică delicatețe se ascundea aprehensiunea morții. Fiul tinichigiului din Valenciennes, șchiop, și ros de ftizie, evadează prin pînzele sale într-o lume evanescentă și subtilă. Lirismul său are un parfum de trandafir clorotic, ce se stinge în propria-i efloreșcență. Iată de ce *Imbarcarea spre Cythera* (1717, Paris, Muzeul Louvre) ne pare atît de semnificativă. Tărîm al evaziunii erotice, Cythera este insula imaginară a visului și a voluptăților nedefinite, în a cărei boare irizată se dizolvă asperitățile realității social-istorice, pe care pictorul-poet le cunoaște prea bine. „Îmbarcarea" este un fel de pornire lină, cu gingașe lunecări, preludiu de o melancolică exuberanță, învăluit în culori vrăjite, efemere, ce precede căderii ireversibile în neant. Întocmai ca moartea unui ftizic.

Este adevărat, pe de altă parte, că sfîrșitul acesta nedefinit, deplasarea lentă, plutirea spre necunoscut pe această Lethe, apă a uitării și cale a neființei, sentiment sugerat de tabloul lui Watteau nu se acordă întotdeauna cu expresia hedonismului aristocratic. Acesta se exprimă uneori fără reticențe, cu un cinism ce rămîne cochet și dincolo de mormînt, de pildă în epitaful, gravat pe lespedea funerară a uneia dintre frumoasele vechiului regim:

„Ci gît dans une paix profonde
Cette dame de volupté
Qui, pour plus grande sûreté,
Fit son paradis de ce monde" [23].

De menționat că rimele acestea, scrise cu duh și dezinvoltură, nu exprimă doar o concepție senzualistă a vieții, ci și un total scepticism religios. De la îndoiala pragmatică în făgăduințele unei vieți viitoare, la doctrina ateistă ce va fi instaurată în numele rațiunii suverane, în timpul revoluției, distanța este, în esență, lesne de parcurs.

Scanned with CamScanner

II. REVOLUȚIA DE LA 1789 ȘI ARTA

> Republica este o stare de egalitate. Orice supus se consideră un mic monarh. Atitudinea republicanului va fi elevată, dură și mîndră.
>
> *Denis Diderot*

Revoluția burgheză de la 1789 constituie linia de demarcație între epoca feudală și noua orînduire a capitalismului victorios, înscăunată o dată cu abolirea regimului seniorial. Zguduind profund organismul social-politic, seismul revoluționar determină hotărîtoare prefaceri și pe tărîm cultural, resimțindu-se în mod acut în domeniul artei. Ceea ce în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea fusese doar tendință, se cristalizează către sfîrșitul veacului în principii sever formulate. Preocuparea pentru antichitatea greco-romană se împletește strîns cu ideile exemplare ale forței morale și virtuții civice [24], reeditare a acelei *virtus romana* în care, odinioară, se sublimaseră supremele aspirații ale unei morale active. Luptătorul revoluționar de la 1789 năzuie să se identifice cu eroul antic, pentru că acesta i se înfățișează ca o personificare a patriotismului și a unui ideal de puritate etico-politică.

Academia regală de pictură, întemeiată în secolul al XVII-lea, instituție conservatoare ce avusese misiunea de a transmite și a veghea asupra menținerii neștirbite a unui stil impus o dată cu anumite rețete tehnice, este suprimată în 1793 și înlocuită prin *Comuna artelor*. Trecînd prin forme intermediare, dintre care cea din urmă este *Clubul revoluționar al artelor*, noua instituție este la rîndul său substituită, în 1803, prin *Academia de arte frumoase*. Aceasta nu are, însă, prerogativele fostei Academii regale, ci se situează deocamdată pe linia progresistă ce susține procesul de democratizare a artei.

În discursul rostit la desființarea Academiei regale, David afirmă cu o forță instigatoare că arta nu mai este menită a satisface „orgoliul și capriciul cîtorva sibariți îndopați cu aur“ [25], dînd astfel semnalul unei ofensive democratice ce cuprinde tot mai amplu domeniul creației artistice [26]. Participarea la expozițiile publice, organizate în sălile muzeului *Louvre*, nu mai constituie privilegiul strict al

Scanned with CamScanner

artiştilor consacraţi, ci devine un drept comun acordat oricărui cetăţean care se simte chemat să participe la viaţa artistică a timpului. În felul acesta, numărul creatorilor creşte considerabil, fiind adesea îngroşat şi de acela al diletanţilor. Sfera creaţiei de artă se lărgeşte, favorizînd răspîndirea interesului artistic pe o scară mai amplă şi în pături sociale diverse [27]. La difuzarea acestui interes va contribui şi noul procedeu tehnic de multiplicare grafică, litografia, descoperită în 1796 de Aloys Senefelder (1772—1834), gen care va servi nu odată la exprimarea unor idei protestatare şi la mobilizarea revoluţionară.

André Michel susţine, în monumentala sa operă, că revoluţia franceză, dăruind pictorilor libertatea, le răpea mijloacele de existenţă [28]. Împrejurare explicabilă într-o societate în care vechea clientelă de privilegiaţi dispăruse sau fusese depposedată şi în care noua clasă dominantă, burghezia, este, înainte de toate, preocupată de fructificarea speculaţiilor financiare. De altfel, spre deosebire de aristocraţia care, posedînd o educaţie artistică rafinată, alcătuia un public omogen, înzestrat cu un discernămînt mai sigur al valorilor, burghezia beneficia de o iniţiere limitată şi manifesta, în genere, un gust refractar la inovaţiile estetice. Posibilităţile materiale ale artistului se vor restrînge progresiv, fiind condiţionate de comenzi, de concurenţa crescîndă dar mai ales de succes, de adeziunea publicului conformist. De aici va izvorî reacţia tot mai violentă a artiştilor, pe măsură ce se va înainta în istoria artistică a evului modern împotriva opacităţii unui public oligarhic, lipsit foarte adesea de vibraţie şi de înţelegere.

Fenomenul, deşi nu poate fi absolutizat, căci vor exista şi mecenaţi luminaţi şi critici îndrăzneţi, însufleţiţi de idei de avangardă, va determina acele mari descărcări de potenţiale creatoare ale unor artişti care, frîngînd opreliştile şi situîndu-se pe poziţiile nonconformismului răzvrătit, se vor consacra cu ardoare libertăţii de creaţie, fertilizînd pictura modernă.

Pictura aceasta modernă îi datorează clasicismului şi lui David mai mult decît s-ar părea la prima vedere [29]. Baudelaire pare a fi intuit acest fapt[30], iar Delacroix merge pînă la a-l considera pe David „iniţiatorul artei moderne“ [31].

Scanned with CamScanner

Bogat în fermenți social-politici, climatul secolului al XIX-lea înrîurește direct sau indirect viața artistului, determinînd transformarea lui etico-socială și contribuind la definirea personalităților militante. De la o etapă la alta, metamorfozarea structurilor creatoare îmbracă aspecte diferite, uneori chiar contradictorii. Într-o primă etapă, aceea a revoluției și a directoratului se definește figura artistului-cetățean, așa cum îl concepe David. Militant social-politic, artistul cetățean își așază arta în slujba colectivității, a ideii de progres social. În opera sa vibrează ecoul marilor năzuințe contemporane [32]. Transformarea etico-socială a creatorului modifică implicit și conținutul operei de artă, îi adîncește și îmbogățește sensurile. Arta își conturează mai net profilul ideologic și își amplifică respirația social-estetică.

III. ESTETICA ȘI MORALA CLASICISTĂ

> Totul este, în artă mai ales, teorie dezvoltată și aplicată în contact cu natura.
>
> *Paul Cézanne*

Diderot enunțase misiunea moralizatoare a artei, într-un sens reformist, precizînd necesitatea de a-i conferi un conținut etic, rolul de a inspira virtutea și de a îndrepta moravurile: „Orice lucrare de sculptură sau de pictură trebuie să fie expresia unei maxime, o lecție pentru privitor; altfel rămîne mută“ [33].

Amplificînd ideea, David i-a atribuit o semnificație politică și a transformat-o în doctrină. Clasicismul davidian se distinge tocmai prin caracterul său doctrinar, printr-o fermă aspirație ideologică, căutînd să transforme opera de artă într-o lecție de civism. Considerînd pictura ca un mijloc de educare cetățenească, David declară în discursul său din 1793: „Adevăratul patriot trebuie să uzeze de toate mijloacele pentru a-și lumina concetățenii, înfățișîndu-le necontenit însușirile sublime ale eroismului și virtuții“ [34]. Trăsăturile acestei superiorități morale fiind atribuite îndeosebi antichității greco-romane, năzuința de a regenera

Scanned with CamScanner

moravurile, literatura și arta e strîns legată de studierea acesteia.

Propagarea ideilor winckelmanniene în Franța, mai ales datorită lui Fréron, contelui de Caylus și distinsului arheolog Quatremère de Quincy (1755—1849) îi oferă lui David temeiurile transpunerii în practică a unui mod artistic ce corespundea necesității sale de sistem și metodă. El formulează lapidar principiul fundamental, insuflat de teoretizările exclusiviste ale lui Winckelmann, preconizînd întoarcerea la natură prin intermediul antichității „lipsite de orice artificiu". A copia cît mai fidel modelele antichității greco-romane părea să constituie, la un moment dat, calea unică a desăvîrșirii în artă.

Clasiciștii care, prin aspirațiile de ordin ideologic și prin austeritatea revoluționară, se situează pe o poziție prin excelență înaintată, își retează singuri aripile, adoptînd un mod de exprimare imitativ și preconceput. Se condamnă la un mimetism, care avea să-și piardă orice sens în momentul în care vor renunța la conținutul revoluționar al creațiilor lor. Clasicismul copiază capodopere realizate cu 23 de veacuri în urmă, într-o epocă demnă de admirație pentru frumusețile nepieritoare pe care le-a creat, dar de care nu-l leagă, în ciuda unei apropieri ideologice urmărite cu obstinație, nici o contingență organică. Ignorînd caracterul ireversibil al structurilor social-istorice și sensul ascendent al evoluției lor, clasicismul și-a sterilizat el însuși posibilitățile novatoare, îmbrăcînd veșmîntul unor tipare paseiste ce nu se potrivea cu făptura sa contemporană.

Îndoiala se strecoară cu o finețe sceptică în remarca lui Diderot: „De l-aș întreba pe un artist: «Ce cauți, cînd faci să-ți treacă atîtea modele prin atelier?» N-aș fi nici revoltat și nici mirat dacă mi-ar răspunde: «Caut o formă antică» [35]. Iar Delacroix observă cu discernămîntul său lucid: „Însuflețită de o cauză lăudabilă, năzuind să redea picturii o măreție și o simplitate de care pictorii secolului anterior (ai rococoului n.r.) se îndepărtaseră din ce în ce mai mult, o întreagă școală s-a îndrăgostit de sculptura antică, dar nu de spiritul ei, ci de însăși forma sa pe care a transferat-o literalmente în tablouri" [36].

Clasicismul nu împrumută atît procedeele de creație ale greco-romanilor, întemeiate pe *mimesis*, pe imitația naturii,

Scanned with CamScanner

de la care potrivit concepției lor fundamentale pornea orice artă (*omnis ars naturae imitatio est*) ci se străduiesc să transcrie în pictura lor rezultatele acestor procedee, operele de artă, pe care nu le cunosc, de altfel, decît parțial. Încît, îngăduindu-ne o exagerare, am putea afirma că, în fapt, curentul clasicist propaga imitarea „imitației".

Arta clasică preconizase înfăptuirea frumosului ideal prin adoptarea unui naturalism selectiv. Crearea unor prototipuri estetice universal-valabile care să încarneze absolutul uman, în sensul perfecțiunii fizice în stare a reflecta desăvîrșirea unei aspirații morale, se înfăptuise printr-un proces de epurare a naturii. Fiind imperfectă în realitate, natura trebuia supusă unui studiu intens și unei selecții riguroase, căci ea conține frumosul doar în fragmente. Aceste fragmente trebuiau descoperite și reunite într-un tot fără cusur, pentru a se ajunge la cánonul unei forme ideale. Tipul ideal rezulta din sinteza, din fuziunea organică a unui număr nedefinit de tipuri reale, cercetate și selecționate atent, apoi recompuse într-un întreg prin efortul creator al artistului. Procedeul presupunea, deci, eliminarea imperfecțiunilor particulare și înălțarea la treapta generalului, o evoluție de la individ la prototip.

Ideea aceasta este foarte limpede exprimată într-un pasaj din Xenofon (către 430—354 î.e.n.) care citează convorbirea dintre Socrate și pictorul Parasios din Efes (secolul al V-lea î.e.n.):„...cînd vreți să înfățișați o frumusețe desăvîrșită, deoarece nu e lesne să găsești totul fără cusur într-un singur om, alegeți ceea ce este frumos la fiecare și astfel alcătuiți un trup frumos în întregime". [37]

Artiștii eleni porneau în mod constant de la observarea preliminară a trupurilor umane, a căror nuditate se oferea ochilor în gimnazii și palestre. „Exercițiile de gimnastică produceau două efecte: înfrumusețau corpurile și exprimau sentimentul frumuseții populare" menționează Diderot [38]. Cultul pentru frumusețea și armonia fizică era public, artiștii elini nu făceau decît să-l interpreteze. Manifestările sportive constituiau un admirabil prilej de a studia pe viu trupul uman, contemplarea atentă a realității devenind punctul de plecare, etapa inerentă actului de creație al cărui suprem obiectiv era statornicirea cánonului, a frumosului ideal.

Scanned with CamScanner

În principiu, din fericire nu întotdeauna în practică, clasiciștii și-au propus să pornească nu de la modelul viu, ci de la operele greco-romane. Inspirației directe ce apela la natură, i-au preferat modelul arheologic, inspirația savantă. Pictîndu-și *Horații*, David recurgea la mulajele de ipsos ale unor statui antice, după cum ne informa contemporanul său german Wilhelm Tischbein (1751—1829) [39] aflat și el la Roma, în perioada în care lua naștere celebra lucrare. Iar pentru tabloul *Lictorii aducînd lui Brutus trupurile fiilor săi* (1789), David nu se mulțumea să se inspire din sculptura antică, ci îi cerea lui Wicar, care se găsea tocmai la Roma, să-i copieze o coafură de bacantă sau orice altă „pieptănătură de stil" [40].

Orbirea clasicistă este pînă la un anumit punct explicabilă, prin prestigiul artistic și admirația exercitate de marmorele statuare ale antichității. O împrejurare hotărîtoare a constituit și cunoașterea foarte incompletă a artei antice, în perioada în care luase naștere clasicismul. Pînă la efectuarea săpăturilor de la Delfi, Olimpia și de pe Acropolele Atenei, capodoperele epocii clasice fuseseră ignorate [41]. Ele erau cunoscute doar prin intermediul copiilor romane. Imaginea de ansamblu a sculpturii grecești pe care artiștii și savanții încercau să o reconstituie se întemeia pe aceste copii și pe sculpturile din epoca elenismului, deci din arta alexandrină. Admirația era captivată de *Apolo de Belvedere* și de *Laocoon*, greșit considerate ca prototipuri ale perfecțiunii clasice [42].

Rolul pe care policromia, ca auxiliar decorativ, l-a jucat în arhitectura și sculptura greacă era ignorat. Arhitectul Jacques-Ignace Hittorf (1792—1867) s-a străduit în zadar să afirme că fațadele arhitectonice ale grecilor erau parțial colorate [43]. Informațiile cu privire la pictura policromă, la megalografia elenă erau extrem de restrînse. Faima picturilor pierdute era cunoscută doar din descrierile literare ale lui Plinius cel Tînăr (secolul I) și ale lui Pausanias (secolul al II-lea) și din reflexele tardive ce se puteau desluși în frescele pompeiene și în marele mozaic pavimentar, înfățișînd *Lupta lui Darius cu Alexandru cel Mare*, deopotrivă descoperit la Pompei. Pînă și pictura vaselor grecești era cunoscută doar sub aspectul siluetelor în roșu pe fond negru, sau invers negre pe fond roșu, ignorîndu-se policromia pe

Scanned with CamScanner

fond alb a *lecitelor* cu gîtul lung, ce serveau la păstrarea parfumurilor [44].

Este curios, totuşi, că Winckelmann nu omitea pictura murală din *Istoria artei antice* [45]. Contele de Caylus încercase empiric reconstituirea unor tehnici folosite de greco-romani în pictură (1754). Pictase şase panouri în *encaustica*, dizolvînd coloranţii în ceară caldă, aşa cum făcuseră anticii, şi le expusese la *Salonul* din 1755 [46]. El fusese precedat de Jean-Jacques Bachelier (1726—1806). Despre aceste tentative ne vorbeşte Diderot în *Istoria şi secretul picturii în ceară* (*encaustica*) [47]. La un moment dat atenţia s-a îndreptat, din păcate doar elemer, spre frescele păstrate la Pompei. Uluitoarea lor cromatică, îngemănînd frecvent complementarele, verdele cu roşul pompeian sau albastrul peruziu cu ocruri convertite în portocaliu, ar fi putut oferi sugestii dintre cele mai fecunde, în ipostaza în care preocuparea însăşi pentru valorile picturale ar fi fost mai persistentă. Se pare, însă, că nu numai insuficienta cunoaştere a unor sectoare din arta greacă a determinat părăsirea investigaţiilor de domeniul picturii antice şi că acest dezinteres nu a avut un caracter accidental, ci unul programatic.

Viziunea picturală contrazicea esenţa ideologică a concepţiei clasiciste, întemeiată pe austeritatea imaginii impusă de tematica „virilă", eroică. Apoi, nu trebuie să uităm că picturile atît de criticate ale rococoului uzaseră din plin de culoare şi că a o desconsidera, era un mod de a respinge un stil negat *ab ovo*. În ochii lui David, culoarea avea o funcţie secundară, aceea de a sublinia modelarea figurilor şi demarcajul conturelor, potrivit unei dogme pe care Winckelmann o afirmase ca o lege fără de apel: „ceea ce face valoarea unui tablou nu este coloritul, lumina şi umbra, ci conturul nobil („*das edle Kontur*") [48].

Influenţa lui Winckelmann pare a fi fost nefastă. Pentru el, raţiunea decisivă a imitaţiei consta în faptul că statuarul grec oferea, prin exemplul său, un cánon de frumuseţe gata elaborat. Fără îndoială, că, după cum rezultă din observaţiile lui Diderot, şi clasiciştii s-au servit de modele vii, dar căutau în ele cánonul preconceput. Apoi, în absenţa gimnaziilor şi palestrelor din antichitate, ce oferiseră o alegere aproape nelimitată de exemplare umane, clasiciştii aveau mult mai puţine posibilităţi în sensul unei selecţii ample a

Scanned with CamScanner

nudurilor. De altfel, Winckelmann opina, că a urma natura ar fi constituit o cale mai dificilă şi mai îndelungată, ducînd mai curînd la reprezentarea prin asemănare cu datul real, considerat în particularitatea sa, în timp ce capodoperele sculpturii greceşti ofereau imaginea unitară, cristalizată a frumosului din natură. Deci, exegetul german considera, într-un mod destul de paradoxal, că a le copia constituia calea cea mai scurtă şi mai directă către natură. Invocînd un suprem argument, el preciza că şi în ipoteza în care copierea naturii ar fi un procedeu pe deplin satisfăcător, perfecţiunea conturelor tot n-ar putea fi obţinută decît prin imitarea capodoperelor eline [49].

Însuşirea dominantă a acestor capodopere consta în „nobila simplitate şi în tăcuta măreţie a ţinutei şi a expresiei" care, în ciuda oricărei emoţii interioare, trebuia să rămînă neturburată, dezvăluind adevărul caracterului, latura lui profundă şi cumpănită. Pentru a le obţine, artistul clasicist preferă redarea statică, menită a pune în evidenţă echilibrul trupesc şi cumpănirea morală. [50] El se străduieşte să îmbine frumosul cu eroicul, euritmia conturelor şi forţa virilă, calităţi ce apar cu maximum de limpezime în nudul statuar. Pictorii imită deci sculptura greacă, creînd nudul eroic despre care se spunea, nu fără oarecare ironie, că „e înveşmîntat cu o cască şi o pereche de sandale" [51]. Astfel sînt înfăţişaţi sabinii în luptă cu romanii şi Leonidas cu soldaţii săi la Termopile, în pînzele lui David [52] .

Renaşterea italiană evitase imitaţia servilă a antichităţii şi alesese doar acele elemente ce fertilizau propria sa viziune. Reinterpretînd aceste elemente, artiştii săi ştiuseră să le integreze unui context novator, creînd un stil ce devenise veşmîntul expresiv al ideologiei umaniste. Clasicişti, însă, rămîn în mod deliberat captivii imitaţiei, de aici derivă şi reproşul de „anticomanie" şi denumirea de „renaştere arheologică" ce li se adresează.

Lucid, Diderot se întrebase: „Ce să înveţi de la lucrările antice?" şi răspunsese: „Să discerni natura frumoasă", adăugînd: „A neglija stilul marilor modele înseamnă a te plasa la originea artei şi a aspira la gloria de creator" [53]. El se declara, deci, în mod direct împotriva imitaţiei antichităţii, ca mod artistic. Scepticismul său, în acest sens, este exprimat de altfel şi în alte pasaje. Iar dacă recomanda

Scanned with CamScanner

exemple de urmat, acestea se refereau la Raffael, Domenichino, fraţii Carracci, Rubens, Rembrandt, Poussin şi Le Sueur, [54] nicidecum la antichitatea greco-romană.

Disprețuind pictura de gen, peisajul şi chiar portretul, considerate ca genuri „minore", clasicismul cultivă cu vădită predilecţie pictura de „mare stil" (*le haut style*) pe care o vede în compoziţia istorică. Ierarhizarea genurilor nu constituie o noutate în sine, căci existase şi în cadrul renaşterii şi al barocului, dar clasicismul tinde să o absolutizeze.

Quatremère de Quincy propunea ca arta să fie considerată asemenea ştiinţei [55], David scotea în evidenţă caracterul său raţional şi ideologic [56]. Deşi reproşată barocului, tendinţa spre retorismul didactic nu lipseşte cu desăvîrşire din opera lui David. Este destul să ne gîndim la *Jurămîntul Horaţiilor*, dar această trăsătură este admisă aici sub rezerva eficienţei sale moralizatoare. Imaginea artistică servind raţiunea, accentul cade pe reliefarea etică, pe insuflarea exemplului. Limbajul clasicist rămîne rece, pasiunile îngheaţă într-o viziune didactic discursivă. Revenind la structura ermetică, perfect echilibrată a renaşterii, deşi în variante mai puţin complexe, compoziţia este închisă. Figurile sînt concentrate de preferinţă în prim plan, ca într-o avanscenă. Atitudinile imobilizate se transformă în poză, ştirbind puterea de convingere a marilor pînze istorice. Minimalizarea peisajului, mai rar utilizat pentru cadru şi substituirea sa prin decorul arhitectonic clasicizant, aducînd adesea a recuzită de epocă, sporeşte impresia de artificiu.

Culoarea şi clarobscurul [57] sînt repudiate, taxate ca artificii senzualiste, nedemne de o pictură ce se voia „spartană". Se nesocoteşte experienţa fertilă a barocului în problemele de ecleraj şi se revine adesea la lumina egală din pînzele renaşterii timpurii. Disprețuind limbajul pictural al înaintaşilor din rococo, îndeosebi pe acela al lui Boucher şi Fragonard, dar desconsiderînd chiar şi pe Watteau şi pe Chardin, clasicişti adoptă adesea tonurile aproape plate. Culoarea îşi pierde abundenţa şi savoarea, pasta e subţiată, aşternută cu multă economie [58]. Interesul artistului e polarizat de desen, de puritatea conturelor ermetice. Linia nu e sugestivă, ci severă şi explicită [59]. Silueta e pusă în valoare şi decupată prin proiecţia periferică a umbrei ce urmează

Scanned with CamScanner

fidel conturul, cu menirea de a-i da relief. Trecerile gradate de la umbră la lumină prin care se obține iluzia volumului este considerată ca o preocupare secundară, uneori este chiar vizibil neglijată.

Severele lecții ale picturii revoluționare, despre care Baudelaire [60] ne spune că trăind mai ales „prin gîndire și suflet", este o pictură „amară și despotică cum însăși revoluția din care s-a născut", își vor pierde o dată cu evenimentele de la 9 Thermidor semnificația și eficiența.

Limbajul clasicist va dobîndi o inevitabilă ariditate, ducînd la golirea progresivă a formelor „perfecte" de conținut. O dată cu pierderea fermității ideologice, substanța operei de artă se diluează, forța expresivă se pierde treptat.

Pe măsură ce entuziasmul revoluționar scade și fervoarea militantă se stinge, copierea modelelor antice devine mecanică. Reducția tipului real contemporan la un ideal preconceput, la un cánon atemporal, universalizarea formei desprinsă de loc și timp, va imprima în mod inevitabil un caracter cosmopolit și convențional operelor clasiciste. Procesul acesta va contribui și va favoriza nașterea academismului din secolul al XIX-lea.

În esență, istoria clasicismului se subdivide în două mari perioade. Prima se situează între 1784—1824 și este cunoscută ca epoca lui David și a școlii sale. Cea de a doua, cuprinsă între 1824—1848, constituie epoca marilor înfruntări dintre clasicism și romantism, ilustrată de opoziția adesea violentă a două personalități prestigioase: Ingres, devenit marele pontif al clasicismului, și Delacroix, unanim considerat a fi campionul romantismului.

Firește, la rîndul lor, aceste două perioade nu sînt cu desăvîrșire unitare. Epoca lui David, despre care tratează prima parte a acestei cărți, se desfășoară în mai multe etape. Austeritatea stilistică și intransigența doctrinară a etapei revoluționare, deși își păstrează nestinsă însemnătatea aportului ideologic, cedează după 9 Thermidor (1794). În timpul directoratului (1795—1799) temele mitologice substituie subiectele revoluționare, iar sub imperiu (1804—1815) clasiciștii, în frunte cu David, slujesc gloria lui Napoleon, devenind interpreții epopeii sale. Infiltrarea progresivă a unor elemente ce pot fi considerate preromantice marchează

Scanned with CamScanner

din 1815 începutul unui proces progresiv, dar evident, de îndepărtare de la preceptele davidiene.

În ciuda „dictaturii" exercitată de personalitatea „tiranică" a lui David, care la începutul secolului al XIX-lea depăşeşte prin reputaţia sa pe toţi pictorii contemporani ai Europei, în jurul căruia se grupează nu numai numeroşi discipoli francezi, ci şi alţii străini [61], rolul pe care l-a jucat nu poate fi considerat nici liniar, nici rigid.

Venturi observă cu multă justeţe că ideii absolutizate, derivată din teoriile lui Winckelmann care limita arta la sensul de „frumuseţe pură, neoclasică şi indiferentă" David i-a opus o artă „expresivă, utilă şi socială", adăugînd o părere ce unora li s-ar putea părea pripită sau paradoxală, dar care totuşi e foarte sugestivă: o artă „neoclasică desigur dar tinzînd spre romantism" [62].

IV. DAVID, ASTRUL RECE

> Cînd David, acest astru rece, şi Guérin şi Girodet, sateliţii săi istorici, un fel de abstractori de chintesenţă în felul lor, se ridicară la orizontul artei, se produse o mare revoluţie.
>
> *Charles Baudelaire*

Jacques-Louis David (Paris, 1748 — Bruxelles, 1825) reprezintă personalitatea artistică dominantă în faza de afirmare şi înflorire a clasicismului, ce coincide cu intervalul dintre revoluţie şi restauraţie. Pătruns de spirit doctrinar, el va juca mai bine de trei decenii (1784—1816) rolul şefului de şcoală, deopotrivă teoretician şi creator. Crezul său ideologic, hrănit cu principiile iacobinismului, expresia cea mai dîrză a tezelor revoluţionare de la 1789, îl determină să conceapă arta ca pe o şcoală a virtuţii, chemată să exalte noblеţea sentimentelor şi să impună un adevăr intransigent. Întemeiată pe o înaltă idee pe care o are despre om, concepţia aceasta se împleteşte strîns cu umanismul revoluţionar, conferind creaţiei sale marile sensuri ale afirmării militante.

Scanned with CamScanner

1. ASCENDENTUL ARTEI ANTICE

Forma virilă este adevărata perfecţiune a figurii umane.

Peter-Paul Rubens

Fiu al unui negustor de mărunţişuri, ucis în duel, David urmase studii clasice [63] înainte de a-şi îmbrăţişa adevărata vocaţie. Cititor pasionat al scrierilor antice, viitorul ilustrator al lui Plutarh şi Tit-Liviu este îndemnat şi prin cultura sa clasică să adere la noul curent care, conturîndu-se în artă, îşi va găsi o expresie reprezentativă în pictura sa. Îndrumat iniţial de Boucher [64], a cărui înrîurire se resimte în unele lucrări timpurii (*Jupiter şi Antiopa*, 1786, Muzeul din Sens), devine în anul 1766 elevul lui Vien, adversarul declarat al picturii „frivole", maestrul şi precursorul său. Lucrările executate în această etapă: *Lupta dintre Mars şi Minerva* (1771), *Moartea Niobidelor* recompensată doar printr-o menţiune onorabilă, din pricina căreia ambiţiosul tînăr era gata să se sinucidă, *Moartea lui Seneca* (1773) şi *Erasistratos descoperind pricina bolii lui Antiochus în dragostea sa pentru Stratonice* (1774), care îi aduce în sfîrşit multrîvnitul premiu al Romei, atestă orientarea lui David spre universul antichităţii. Graţie premiului obţinut, el îl poate însoţi în Italia pe Vien care fusese numit directorul Academiei franceze (*Académie de France*) din Roma. În răstimpul celor cinci ani petrecuţi în Italia (1775—1780), artistul cutreierà peninsula în tovărăşia lui Quatremère de Quincy, executînd 12 volume de schiţe şi desene după statui, reliefuri, medalii, arme şi costume antice, ce vor alcătui marea sa rezervă pentru detaliile de recuzită.[65] Cu acest prilej, David cunoaşte şi numeroase opere de pictură ale renaşterii tîrzii, a căror rezonanţă poate mai curînd indirectă şi voalată, nu este cu totul absentă din creaţia sa [66]. Oricum aceasta constituie o împrejurare decisivă pentru cristalizarea viziunii sale artistice şi determină ruptura definitivă cu tradiţiile rococoului.

Ales în 1783 membru al *Academiei regale*, care apreciase favorabil tabloul *Andromaca jelindu-l pe Hector* (Paris, École des Beaux-Arts), David obţine din partea lui Ludovic XVI, a cărui decapitare o va vota peste cîţiva ani, o

Scanned with CamScanner

comandă cu tema la liberă alegere. Subiectul îi este sugerat de tragedia lui Corneille, *Horace*, spectacol la care asistase în 1782. După ce pictează o schiță preliminară la Paris, artistul pleacă din nou la Roma spre a-și desăvîrși prima lucrare de mare răsunet pe care o intitulează *Jurămîntul Horațiilor* (1784, Paris, Muzeul Louvre). Aceasta înfățișează episodul memorabil din istoria romană, petrecut sub domnia lui Tullus Hostilius (670—630 î.e.n.), învingătorul albanilor și al sabinilor. Pentru a cruța vărsarea de sînge în masă, cei trei Horați înfruntaseră într-un duel colectiv pe frații Curiați, reprezentanții cetății Alba și repurtaseră victoria Romei în văzul celor două oștiri inamice.

Intenționînd să sublinieze ideea etico-eroică, pictorul alege nu ceasul luptei, deci acțiunea propriu-zisă, ci momentul solemn al jurămîntului ce îi premerge. În locul deznodămîntului, el zugrăvește nodul dramei, clipa ei hotărîtoare. Renunțînd la desfășurarea epică, subliniază actul moral și exprimă prin suprema concentrare a voințelor, prin patetismul dăruirii, ideea de sacrificiu datorat patriei.

În centrul pînzei, părintele Horațiilor înalță cu un gest grăitor săbiile mănunchi pe care fiii, alineați soldățește, cu mîinile oblic ridicate, jură să lupte pînă la moarte. Purtînd povara măreață a momentului, grupul compact e contrabalansat de acela, izolat, al femeilor și copiilor. Ritmul relaxat al acestui grup contrastează cu încordarea celui dintîi.

Conștiința faptului ireversibil, ce trebuia săvîrșit, copleșește femeile în aceeași măsură în care electrizează voința bărbaților.

Toate personajele dramei sînt situate într-un prim plan, desfășurat cu oarecare amploare în fața unei colonade dorice. Decorul economic face mai perceptibilă atmosfera rarefiată a tabloului, însuflețită doar de unele jocuri ale umbrei și luminii, îndreptate asemenea unor reflectoare de teatru în direcția protagoniștilor. Un indiciu că David nu renunțase cu desăvîrșire la experiența barocului în domeniul eclerajului, chiar dacă o mînuiește cu discreție. Bogat drapate în veșminte romane, figurile se detașează statuar, ritmate ca într-un basorelief; doar desenul pregnant scoate la iveală tensiunea nervoasă, contenită, însă de rigiditatea atitudinilor. Sufletul de viitor iacobin al lui David nu caută încă frumo-

Scanned with CamScanner

sul fizic, cugetul îi e însetat doar de puritate morală, de o supremă nevoie de adevăr și expresie. Stîrnită de aspirația unei forțe neîntinate și aspre, elocința lui strălucește tăios ca oțelul spadelor. Ideea domină, exaltînd voința corneliană, cultul datoriei afirmat mai presus de orice altă simțire. Ethosul și pathosul sînt exprimate cu tăria intransigenței, strivind sentimentele fragile ale personajelor feminine și afirmînd cu un avînt implacabil sensurile bărbăției eroice.

Coloritul este de o sobrietate în genere neutră. Tocmai de aceea mantaua roșie în care e înfășurat tatăl Horațiilor marchează un accent puternic, aproape brutal, dezvăluind intenția pictorului de a polariza privirea spectatorului și de a sublinia la maximum personajul principal. Roșul reapare doar pe bustul primului dintre frați subliniind și prin culoare asociația psihologică, ilustrată prin gestică. Carnația este destul de colorată, iar aceea a femeilor este tratată cu oarecare moliciune și nu e lipsită de o notă de gingășie. Violetul stins, griurile, tonurile stacojii domină restul taboului, sporind pregnanța primului plan.

Pictura aceasta laconică, plăsmuitoare de caractere, uimește și impresionează profund pe contemporani, dobîndind semnificația unui manifest. Întreaga Romă, scrie Tischbein, se perindă în cortegii prin atelierul lui David („Es war viele Tage hindurch wie eine Prozession...“). Papa însuși vrea s-o admire la Vatican. La Salonul din Paris, unde o expune în 1785, același entuziasm [67]. Astfel reputația artistică a lui David e consacrată și debutul oficial al clasicismului consemnat.

După ce îl pictează pe *Socrate bînd cucuta* (1787, New York, Metropolitan Museum of Art), lucrare pictată cu virtuozitate, stăpînită cromatic de cîteva puternice notații în roșu — în care anticul filozof, pe jumătate gol, întinde brațul spre cupa cu otravă, invocînd cu un gest demonstrativ luarea aminte a discipolilor, — artistul abordează o temă mai puțin riguroasă.

Pictată pentru contele de Artois, *Iubirea lui Paris și a Elenei* (1788, Muzeul Louvre) este pătrunsă mai curînd de un suflu anacreontic, decît de principii etice. Înveșmîntată în tunica subțire ce îi mulează torsul frumos, relielînd sînii și lăsînd dezvelite rotunjimile brațelor, Elena își pleacă sfielnic pleoapele, părînd să evite căutătura persuazivă a

Scanned with CamScanner

lui Paris. Troianul şade pe un scaun consular, alături de crivat, cu lira sprijinită pe coapsă. În afara sandalelor şi a bonetei frigiene, poartă doar o scurtă hlamidă, aruncată peste umăr, ce nu stînjeneşte imaginea desăvîrşită a nudităţii sale. Pictorul redă perfecţiunea trupului conturat puternic, cu o duioasă admiraţie pentru armonia proporţiilor şi limpezimile volumului. Superba masculinitate a efebului, aerul său decis, atîrnă mai greu în cumpănă decît lirismul şovăielnic al femeii. Siluetele sînt suple, evocînd senzualismul artei alexandrine, dar şi ceva din tradiţiile renegate ale picturii „galante", cultivată de generaţia lui Boucher.

Cuplul, a cărui ilicită iubire constituie prologul războiului troian, se profilează pe un fond de draperie, completat cu o seamă de accesorii menite a sugera culoarea locală: bazinul în care ţîşnesc şuviţe de apă, sculpturi, ghirlande, jertfelnic, sella curulis, supedaneum. Aceleiaşi intenţii îi slujesc şi cariatidele contratăcute ale Erechteionului, adaptate la recuzită. Cum la acea dată lordul Elgin nu dislocase, încă, una dintre fecioarele de piatră ale Acropolei pentru a o strămuta, împreună cu marmorele Partenonului, la British Museum [68], artistul a reconstituit celebrul portic athenian după chipul şi asemănarea celui de la palatul Louvre. El n-a ezitat a aşeza în locul *corelor* antice, cariatidele dăltuite în stilul renaşterii de Jean Goujon (c. 1510—1566/68). Nepotrivirea arhitecturii monumentale, arbitrar introdusă în interior, este tot atît de flagrantă ca anacronismul stilistic faţă de epoca homerică, care era de o simplitate mai frustă.

Dibuind fără prea mult discernămînt istoric elementele decorului, David, după cum singur o va mărturisi, avea cunoştinţe destul de aproximative despre realităţile concrete ale lumii elene, carenţă sesizabilă şi la ceilalţi davidieni.

Pretextul erotic, care îl face să uite pentru o clipă filipica îndreptată împotriva moravurilor decadente, e reluat într-o operă mai tîrzie şi mai ambiguă: *Safo, Faon şi Amorul* (1809, Leningrad, Muzeul Ermitage), consemnînd o nouă abatere de la tematica „virilă".

După căderea lui Robespierre la 9 ale lui Thermidor (27 VII 1794), David, prieten cu „incoruptibilul", *montag-*

nard înverşunat, partizan al terorii, deputat în *Convenţia Naţională* care proclamase republica şi votase moartea regelui, este încarcerat în palatul Luxembourg. *Autoportretul* său din acel an (Muzeul Louvre) ne transmite înfăţişarea austeră a iacobinului, privirea arzătoare şi fixă a ochilor îndepărtaţi, cu un uşor strabism, gura strînsă, mîinile crispate pe paletă şi penel. Prin autostăpînirea, prin severitatea lui încruntată transpare violenţa reţinută a unui temperament furtunatic.

Pe fondul neutru, dar ceva mai aerat, tonurile violete şi stacojii pun în evidenţă duritatea, voalată totuşi de tristeţe, a expresiei. Tenacitatea, caracterul voluntar, o anumită dîrzenie împietrită se descifrează clar în efigia atît de rece şi de gravă, încît are ceva aproape abstract. Un imens orgoliu refulat se oglindeşte în imaginea celui ce îşi semna cu un fel de ostentaţie, lucrările executate în timpul detenţiunii: „*David faciebat in vinculis*“[69].

Arzător şi timid în acelaşi timp, taciturn, ursuz chiar, scump la vorbă şi înclinat spre meditaţie, hiperambiţios, pictorul apare în descrierea prietenului său, sculptorul Pierre-Jean David d'Angers (1783-1846) ca un om „lipsit de graţie, de veselie şi de umor.“[70]

Autoportretul şi descrierea se suprapun în esenţă, îndreptăţind definiţia lui Venturi care vede un David: „fanatic în politică şi sistematic în artă“[71], acordînd o însemnătate hotărîtoare prieteniei dintre pictor şi Robespierre, „prietenul poporului“. Fără îndoială pictura sa nu e lipsită de acea emfază îngheţată şi de acea cadenţă savantă, comparată deopotrivă“, cu tot ce e mai abstract în elocinţa lui Robespierre“[72] şi cu „o elocinţă a la Saint-Just“[73]. Intransigenţa tiranică, grandoarea austeră a celor doi politicieni extremişti care vedeau *Republica* doar „cu pompa lui Cicero şi maiestatea lui Tacitus“[74] — şi care şi-au sfîrşit împreună viaţa şi cariera politică pe eşafod, în 1794 — exaltînd ideile revoluţionare sub forma lor cea mai exclusivistă, au exercitat o neîndoielnică înrîurire asupra lui David, în cea mai militantă etapă a creaţiei sale.

În timpul detenţiunii, pictează unicul peisaj din cariera sa, gen care în sine era disprețuit de clasicişti şi ca atare constituia o excepţie în opera lui David. Simplă şi aproape poetică, amintind stilul peisagiştilor olandezi, privelişte a

Scanned with CamScanner

din grădinile palatului Luxembourg (*Vue des jardins du Luxembourg*, 1794, Muzeul Louvre) e o notaţie pe viu ce surprinde prin nemijlocitul vibraţiei şi prin sinceritatea viziunii.

Conceput în acelaşi interval, proiectul pentru *Femeile sabine* (Muzeul Louvre)[75] e realizat abia în 1799. Semnificaţiile atribuite acestui tablou sînt diverse. El a fost interpretat ca un omagiu adresat de David soţiei sale ale cărei insistenţe îl salvaseră de la ghilotină, dar şi ca o expresie a destinderii politice. Calmînd pornirile extremiste, spiritul de conciliere pusese stăpînire şi pe fostul montagnard, amnestiat la 4 ale lui Brumar (1795). În sfîrşit, considerîndu-l un tablou „cu cheie", unii au căutat să identifice sabinele, prea sumar drapate în tunici străvezii, cu imaginea de scandal a unor figuri feminine din înalta societate a directoratului, a cărei moralitate pare a fi fost foarte îndoielnică.

Indiferent de ipoteza unui substrat anecdotic, *Femeile sabine* constituie una dintre picturile istorice de mare amploare ale artistului şi a repurtat unul din marile sale succese[76]. Grupul central, admirabil desenat, sugerează schema unei balanţe avînd drept talere cele două scuturi rotunde, al lui Romulus şi al lui Tatius. Acestea sînt separate de braţele albe ale Hersiliei[77], echilibrînd ansamblul printr-o orizontală tranşantă. Cumpăna înclină în favoarea războinicului roman care, ameninţător, stă gata să-şi repeadă sulița în adversarul sabin. Alegerea şi interpretarea momentului sînt semnificative. În locul răpirii sabinelor ce precedase conflictul armat, David înfăţişează clipa în care, împăcate de pe acum cu noul lor destin matrimonial, ele intervin pentru a opri măcelul. Trupurile femeilor şi ale copiilor se interpun între cele două tabere, stăvilind încăierarea. Cu un gest avîntat, o mamă îşi ridică pruncul deasupra vîltorii războinice şi arătîndu-l compatrioţilor, — odinioară ultragiaţi prin raptul viclean al soţiilor şi logodnicelor, — imploră îndurare. Lupta n-a încetat încă, dar în văzduh pluteşte suflul benign al împăcării.

Dintre compoziţiile lui David, aceasta este poate cea mai spectaculoasă şi cea mai mişcată, trezind aproape iluzia instantaneului. Combatanţii goi, avînd drept singur veşmînt scutul şi coiful, trupurile gingaşe dar ferme ale

Scanned with CamScanner

femeilor, abia voalate, caii sălbatici, pădurea de suliți în atac, alcătuiesc o vălmășeală plină de agitație. Spiritul ordinii se impune totuși suveran prin structura complexă, strîns închegată a personajelor din prim plan, alcătuind o piramidă dezaxată cu vîrful în imaginea pruncului înălțat. Reminiscențele compoziției baroce, resimțite în gruparea centrală, sînt susținute de efebul nud, cu bonetă frigiană, care plecînd grăbit spre dreapta iese din scenă și curmînd unitatea ermetică a întregului, deschide compoziția. Puternice ziduri de cetate — de o factură mai curînd medievală decît antică — se desfășoară în diagonală, spre planurile îndepărtate, îngustînd spațiul și adîncind perspectiva. Aceasta apare filtrată prin vălul de pulberi și fum, amintind perspectiva aeriană pe care o introduce barocul și o perpetuase rococoul.

Pictînd războinicii, dezbrăcați de platoșe și zale pentru a le pune în valoare robustețea musculară și semeția nestînjenită a mișcărilor, artistul redă caii inspirați din modele antice, fără șei și căpestre.[78] Clasicistul ignoră, că armăsarii dăltuiți în marmoră ai grecilor aveau harnașamente de bronz, pe care timpul le făcuse să cadă. Menținut într-o gamă rece, coloritul e surdinizat, împovărat cu griuri și alburi violacee, înviorate doar pe alocuri cu roșu și galben închis, sau de ocrul zidurilor. Tabloul pare o imensă camee, răspunzînd fără îndoială intenției de a evita picturalul în folosul liniei și al volumului statuar.[79]

Aspectul de relief policromat apare cu aceeași evidență în *Leonidas la Termopile* (Muzeul Louvre), operă înlăptuită treptat (1800—1814), ultima pe care artistul o pictează în Franța, înainte de a lua calea exilului spre Bruxelles. Interpretînd cunoscutul episod al regelui spartan (590—480 î.e.n.) care, încolțit prin trădare în defileul tesalic, ținuse piept cu doar trei sute de viteji armatelor persane conduse de Xerxes, David preface eposul în apoteoză[80]. Tema îi oferea un excelent prilej de a desena nuduri bărbătești în care vigurozitatea se împletește cu mlădierea estetică a liniei, accentuînd armonia fizică și echilibrul moral al luptătorilor. Frumuseți atletice, demne de tematica „virilă", oștenii goi ai lui Leonidas întruchipează eroismul și fermitatea etică. Neclintit, cu privirea de fier și mîna pe spadă, înfruntînd clipa apropiată a morții, Leonidas

Scanned with CamScanner

pozează în centrul tabloului, înconjurat de spartiați. Unii aduc jertfe ori sună din trîmbiți vestind apropierea luptei, alții ridică vajnic armele, își ațintesc ochii spre conducător, sau, cu un gest firesc își leagă sandala. Mobilitatea lor e stăpînită de înverșunarea mută a regelui, *primus inter pares*. Prototip al eroului, învestit cu însușirile vitejiei cumpănite și frumuseții dîrze, în făptura lui inflexibilă se concentrează întreaga forță a ideii.

Ansamblul este de un patetism rece, sporit de vibrația săracă a cadrului peisagistic, completat cu fațada unui templu grecesc. Contrastul dintre avîntarea unora și imobilitatea înghețată a personajului principal, gruparea artificială, scandarea ritmică a planurilor contribuie la sublinierile retorice și la efectul scenic. Atitudini și gesturi de epopee sînt orchestrate într-o mare pantomimă vizînd tîlcuri înălțătoare, dar rostite într-un limbaj cît se poate de didactic.

În ciuda fervorii sale teoretice, interpretarea rămîne rece și respirația e relativ scurtă, trăsătură comună aproape tuturor compozițiilor davidiene inspirate din istoria antică. Corzile lui David vibrează viu și mai adînc în contact cu faptele contemporaneității, care îl transpun din domeniul ficțiunii antichizante în plină realitate.

2. FAPTUL CONTEMPORAN

> Trebuie să consideri tabloul ca o scenă unde fiecare figură își joacă rolul.
>
> *André Félibien*

Revoluția îl sustrage contemplațiilor istorico-paseiste și îl proiectează în vîltoarea evenimentelor. Temperament energic și pasionat, David nu mai e un simplu pictor, ci un cetățean conștient de misiunea sa. Dedicîndu-se idealului de libertate revoluționară, căutînd a sluji cu toate resursele sale binele public, pictorul se dedică reorganizării pe temeiuri democratice a instituțiilor artistice, se ocupă de muzee și monumente, de activitatea teatrelor, de probleme de urbanistică. El este organizatorul marilor ceremonii

Scanned with CamScanner

revoluționare, prezidează solemnitatea de transhumare a rămășițelor pămîntești ale lui Voltaire la Panteon, prilej în care discipolii săi apar drapați în toga romană, de asemenea marea festivitate din 20 prerial (20 mai-18 iunie) dedicată cultului „*Ființei Supreme*“ (*Être Suprême*).

Jurămîntul din sala Jeu de Paume (Muzeul Louvre), pictură pe care Adunarea Constituantă i-o comandase în 1791, fusese proiectată la o scară grandioasă, cu sute de figuri destinate mai multor panouri, dintre care l-a realizat doar pe cel de mijloc. Pînă să-l sfîrșească, mulți dintre montagnarzii care ar fi trebuit să-i pozeze pieriseră, victime ale unui destin politic versatil, sub cuțitul ghilotinei.

Analogia cu gestul Horațiilor, reeditat printr-o tumultuoasă repetare, a fost probabil inspirată de înrudirea ideologică a celor două teme. De astă dată, însă artistul nu mai recurge, la mulaje de ipsos, ci face studii atente după natură. În prima schiță deputații Constituantei apăreau nuzi, trădînd grija artistului de a surprinde cît mai exact resortul anatomic al mișcărilor, preocupare consecventă ori de cîte ori tratează un subiect contemporan. În asemenea prilejuri inspirația arheologică nu-l mai satisface; actualitatea se cere interpretată pe viu, tabloul întemeindu-se pe investigații de un realism precis.

Sala vastă în care se petrece scena, contribuie prin austeritatea zidurilor la reliefarea tumultului uman, agitat de un suflu patetic ce flutură pînă și draperiile ferestrelor asemenea unor flamuri. Compoziția este cu desavîrșire închisă, brațele înălțate, privirile înflăcărate converg spre figura președintelui Bailly, care suit pe masă rostește formula jurămîntului politic, izbucnind în ecouri din sînul mulțimii. Clocotul sentimentelor, exteriorizat prin gesturi largi și îmbrățișări entuziaste, e polarizat de personajul central, solemn și imobil, în jurul căruia gravitează întreaga imagine. Toate figurile din prim plan se înscriu în schema unei piramide, de astă dată perfectă. Sursele de lumină, direcționate cu oarecare dibăcie, țes umbre învăluitoare, estompează pe alocuri sau dimpotrivă clarifică imaginea, aducînd protagoniștii în atenția privitorului. Ideea imobilității în mîezul mișcării, a ordinei suverane stăpînind tălăzuirea, a efervescenței în jurul unui nucleu înghețat, idee dialectică întemeiată pe reunirea a două contrarii, antiteză cu

Scanned with CamScanner

substrat romantic afirmată în plin clasicism, este aceeași ca în *Femeile sabine* sau în *Leonidas la Termopile*. Cu deosebirea că aici imaginea e autentică. Deși teatrală, ea convinge prin tensiunea trăirii directe. Ritmicitatea întregului nu mai este cadență artificială, ci pulsație fierbinte, mărturie fidelă perpetuată în timp, document uman, istorie adevărată.

În 1793, după asasinarea lui Marat de către Charlotte Corday, Convenția Națională îi cere să picteze tripticul martirilor libertății: *Marat asasinat* (Muzeul din Bruxelles), *Ultimele clipe ale lui Lepelletier de Saint-Fargeau* (lucrare distrusă, după care s-a păstrat doar o gravură de interpretare), și *Moartea lui Bara* (Avignon, Muzeul Calvet, replica la Muzeul din Lille).

Artistul l-a înfățișat pe Marat asasinat așa cum îl văzuse, răpus în odaia de baie, unde, cufundat pînă la jumătate în apa ce îi alina pielea iritată de eczeme, temutul iacobin își scria discursurile incendiare. Austeritatea încăperii dobîndește o notă sumbră prin prezența cadavrului care transfigurează cadrul domestic. Articulată cu un calcul savant, compoziția e geometrizată prin desfășurarea rectilinie a orizontalelor și verticalelor, accentuînd atmosfera gravă. Fondul întunecat, monocrom și abstract, domină jumătatea superioară a pînzei; este impersonal și liber de orice rezonanță, ca moartea însăși. Tonurile livide ale carnației sînt subliniate prin gama rece a coloritului: verdele, galbenul lămîios se acordă cu reflexele viorii, albastre-reci, ale cearceafului alb, drapat ca un lințoliu. Singurul accent cald îl dă sîngele, ce prelins din rană colorează apa din cadă. Un rictus îndurerat stăruie pe masca de ceară a celui ucis. Pupitrul improvizat pe care sînt așezate călimara și pana sugerează ideea unei stele votive pe care David consemnează inscripția: „*Lui Marat, David*". Solie în limbaj spartan, a prietenului către prieten și către tovarășul de luptă, aceasta apare ca o închinare imuabilă, mesaj întru eternitate, slăvind memoria asprului tribun [81].

Înțelesurile se enunță cu o simplitate solemnă, simțirea e stoic reținută, deși profund personală de astă dată, purtînd amprenta impresiei nemijlocite. Resimțit cu intensitate, faptul se înalță de la nivelul înregistrării de strictă actualitate la treapta universală a tragicului, momentul fugitiv se convertește în perenitate. Iată ce l-a îndreptățit

Scanned with CamScanner

pe Baudelaire să afirme că *Marat asasinat* este capodopera lui David și una dintre marile curiozități ale artei moderne [82]. Căci în nici una dintre lucrările sale, artistul n-a realizat o viziune mai lapidară, mai sever clădită și în același timp o vibrare patetică, liberă de orice grandilocvență. Rigurozitatea stilului se îmbină cu autenticul, cu adevărul naturii căruia i se supune.

Studiul pentru *Moartea lui Bara*, micul toboșar căzut în războiul din Vendée, e mai spontan și mai afectiv, nu are măreția laconică a operei anterioare. Prăbușită la poalele unui zid, ființa adolescentină își destășoară lin mlădierea conturelor, cu ondulări cursive și moliciuni aproape senzuale, justificate doar de fragezimea vîrstei. Nimic atletic, nici o urmă de masculinitate, deși în intenție ideea nudului eroic nu e abandonată. S-ar părea că pictorul, mișcat pînă în cutele sale adînci de sfîrșitul prematur al copilandrului, se lasă sensibilizat. Pătruns de un sentiment cvasi romantic, îi răvășește ușor pletele scurte și îl face să expire asemenea unei păsări rănite, învăluindu-l într-o adiere poetică. Libertatea interpretării nu se datorește însă exclusiv sentimentului ce, de astă dată străpunge cuirasa impasibilității clasiciste, ci și faptului că lucrarea s-a oprit la stadiul de preparație. Or, în studii pictorul este întotdeauna mai sensibil și mai puțin încătușat de principii, exprimîndu-se uneori neașteptat de direct.

În 1795, la începutul directoratului, îl cunoscuse pe Napoleon care îl invitase să ia parte la campania din Egipt (1798—99). David nu renunțase la călătorie decît pentru a putea termina *Femeile sabine*. Întors din Italia, învingătorul de la Marengo îi acordă o ședință de pozã. Schițele realizate cu acest prilej îi vor sluji pentru portretul ecvestru intitulat: *Napoleon prim consul trecînd Muntele Saint-Bernard* (*Bonaparte, premier consul, au passage du Mont Saint-Bernard*) (1801, Muzeul din Versailles).

Tabloul este aproape o glorificare. David își imortalizează modelul așa cum el însuși i-o ceruse „calm pe un cal impetuos", avîntîndu-se pe versantul de stîncă. Armăsarul bălan, clocotitor de energie, cabrează într-o atitudine amintind statuia lui Petru cel Mare (Leningrad), realizată de Etienne-Maurice Falconet (1716—1791) în timpul șederii sale în Rusia (1766—1778). Animalul înalță capul nervos,

Scanned with CamScanner

îşi flutură coama şi îşi arcuieşte crupa superbă, lăsîndu-se strunit de călăreţul care îl stăpîneşte fără efort, cu eleganţă. Doar încordările coapsei şi gambei trădează sforţarea. Strînsă pe trup, uniforma în galben şi albastru închis, catifelat, bicornul tivit cu aur de sub care priveşte fără înduplecare, reliefează statura călăreţului pe cerul vijelios. Înfăşurat într-o manta roşie, umflată de vînturi, primul consul întinde degetul înmănuşat spre Italia de dincolo de Alpi. Stihiile reci ale muntelui împrumută un surplus de vigoare mişcării ecvestre. Armata, aproape inexistentă, este reprezentată prin cîţiva servanţi împingînd tunul în dosul unei creste. Personalitatea dominatoare a viitorului „uzurpator" epuizează spaţiul, se concentrează în sine. Jos, incizate în stîncă, se descifrează alături de numele „*Bonaparte*" şi acelea ale lui „*Annibal*" şi „*Karolus Magnus imp*", paralelă dictată probabil de ambiţiosul general. Poate evocînd memoria împăratului de la Aachen, incoronat exact cu un mileniu în urmă (800), Napoleon îşi consemna aluziv propriile aspiraţii, încă secrete.

David a fost în acel interval sincer impresionat de personalitatea corsicanului [83]. Succesele sale militare stîrniseră entuziasmul şi admiraţia, el însuşi apărea ca un campion al Franţei revoluţionare, ştiind că exalte pasiunea pentru glorie [84]. Abil, Napoleon îşi ataşează artiştii şi îi foloseşte întru gloria sa. Cucerit, fostul montagnard, supraintendentul artelor frumoase din timpul revoluţiei, devine în 1804 pictorul curţii imperiale şi semnează pompos: „*Napoleonis Francorum Imperatoris Primarius Pictor*" Victimă a versalităţii umane, admiratorul lui Brutus şi al Horaţiilor, fervent ul ideologiei republicane, se transformă în unealtă artistică a imperiului. Noua sa situaţie îi aduce favoruri personale, dar şi nemulţumiri, obligîndu-l să se supună dorinţelor comandatarului care îl îndepărtează pentru un deceniu de Plutarh şi Tit-Liviu, ţintuindu-l în sfera actualităţii.

Între 1804—1814, împăratul îi comandă patru mari pînze, dintre care nu realizează decît două: *Incoronarea* (*Le Sacre*, Muzeul Louvre) şi *Distribuirea drapelelor pe Cîmpul lui Marte* [85] (Muzeul din Versailles), lucrări executate mai curînd cu răbdare decît cu entuziasm. Cea de a doua trădează de altfel o anumită epuizare a imaginaţiei artistului,

Scanned with CamScanner

care nu mai reacționează decît anevoie și într-un mod destul de factice. În schimb, *Incoronarea*, pe care David o numea cu dispreț „un tablou-portret", constituie incontestabil o grandioasă realizare.

Opera este cu atît mai merituoasă cu cît libertatea de interpretare acordată artistului era minimă. Protocolul impunea ritos: atitudini, gesturi, costume, statornicea modul de grupare a personajelor, limitînd inițiativa artistică în structurarea compoziției. Vanitatea mereu nesatisfăcută a marilor demnitari, preocupați de felul în care aveau să apară în ochii posterității, îl stînjenea deopotrivă. Împăratul se arăta dificil. Nemulțumit de prima versiune, — unde apărea așezîndu-și singur cununa de lauri pe frunte, cu un gest autocratic ce nesocotea total prerogativele papei, — ceru o a doua în care el însuși o încorona pe Josephina. Vrăjit încă de frumusețea ei creolă, Bonaparte se decisese pentru postura galantă de „cavaler francez", mai ales că îl scutea de penibilul comentariilor politice iscate de autoîncoronarea sa. Contrariat de atitudinea lui Pius VII care inițial își odihnea mîinile pe genunchi împăratul remarcînd că „... succesorul sf. Petru n-a venit atît de departe ca să stea cu mîinile în sîn...„ [86] îl obligă pe David să-i atribuie sanctității sale gestul fictiv al binecuvîntării.

În ciuda dificultăților, însă, și a execuției extrem de laborioase, pretinzînd infinite crochiuri preliminare pentru cele cîteva sute de portrete reunite în compoziție ,sau poate tocmai datorită acestei împrejurări, David realizează cea mai firească pictură a genului fastuos. Determinarea riguroasă a ansamblului, ordonanța inflexibilă, diminuează efortul de imaginație silindu-l să se miște într-un cadru dinainte creat, acela al festivității contemplate și schițate pe viu. Fidelitatea obligatorie a fizionomiilor îi oferă prilejul să surprindă caractere și temperamente, să insiste asupra lor, să le aprofundeze. Contactul direct și tenace cu realitatea îl inspiră, modelele îl captivează, ochiul său urmărește pasionat particularitățile portretistice ale unei galerii admirabil individualizate. Finețea psihologică a observației, diversitatea expresiilor — îndeosebi la figurile din preajma grupului principal — relevă artistul dotat cu ageră pătrundere. Natura îl cucerește deplin, îi amplifică respirația și îi acordă un dar al evocării, de obicei absent din tablourile

Scanned with CamScanner

sale istorice. La acestea contribuie însă în mod neîndoielnic și talentele regizorale ale artistului, lăsînd să se întrevadă în spectacolul acestui fast organizat deprinderea de a acționa mulțimile, de a distribui roluri, cu un simț suveran al decorativului și al monumentalității. Organizatorul de odinioară al festivităților revoluționare îmbrățișează reprezentația imperială într-o imagine amplă, unificată, precizînd punctele de gravitație ale compoziției și conferind întregului un echilibru august, o maiestate calmă, aparent liberă de intenția înscenării. Netezind urma imixtiunilor protocolare, ocolind stilul declamator, orchestrează solemnitatea încoronării în ritmuri largi, cu un simț al realității ce dilată în mod reflex dimensiunile cadrului preconceput. Privindu-l, împăratul îi adresase pictorului, ca un omagiu: „*David, je Vous salue*". „Tabloul-portret" este în mod paradoxal cea mai convingătoare dintre pînzele sale de mare anvergură, semnalînd strălucite însușiri de portretist.

3. SEDUCȚIA PORTRETULUI

> Într-adevăr arta rezidă în natură; cine poate să o extragă, o posedă.
>
> *Albrecht Dürer*

Nu încape îndoială, aprecierea relativ la însușirile sale de portretrist ar fi stîrnit consternarea lui David. Desconsiderarea sa pentru portret, gen „minor" ce nu se încadra în „pictura de mare stil", este tot atît de neclintită ca pentru peisaj. Cînd Verninac își exprimă dorința ca portretul soției sale să fie expus la Salonul anului VIII, David răspunde ofensat: „Ar fi ridicol ca un artist ca mine să expună pur și simplu un portret, oricît de bun ar fi" [87].

Portretul soacrei sale, *Doamna Pécoul* (1784, Muzeul Louvre) face parte dintre lucrările executate în perioada prerevoluționară. La fel ca *Portretul ecvestru al contelui Potocki* (1781, Varșovia, Muzeul de Artă), poartă pecetea stilului rococo și a influenței lui Boucher. Jovială și masivă, afișînd o atitudine firească, în ciuda ținutei vestimentare, pretențioasă și încărcată cu dantele, femeia în vîrstă degajă un sentiment de siguranță și cumpănire. Mîinile cam scurte

Scanned with CamScanner

și încheieturile nedelicate distonează cu o anumită veleitate mondenă, ce s-ar vrea de nuanță aristocratică. Corpolentă, figura stăpînește cadrul, alcătuind o trainică piramidă. Capul este așezat pe un gît prea scurt, încercuit în strîmtoarea șiragului de perle. Peruca monumentală, completată de scufia înhorbotată, bogată în panglici, pare o coroană fragilă și vetustă, aburită de pudră. Sub veșmîntul de mătase se ghicește carcasa puternică și rezistentă, suport al unei vitalități rămasă viguroasă și dincolo de zenitul vîrstei.

Nu încape îndoială, că în accepțiune clasicistă, *Portretul doamnei de Verninac* (1797, Muzeul Louvre) era, prin conformismul stilului și al intepretării, o operă cît se poate de mulțumitoare. Drapată în tunica albă, peste care e petrecută o eșarfă galbenă, brodată cu tiv de palmete, sora lui Delacroix șade într-un jilț cu pernă roșie. Brațele șerpuiesc lin, avînd carnația ca de gumă, obrajii sînt prea trandafirii, ochii negri, strălucitori, gura ca cireașa, curbele feții pline, încununate de coafura *à la grecque*, într-o ușoară dezordine, anume calculată. Lespezile de un ton rece ale pavimentului, griurile neutralizante ale fondului, transformă imaginea într-o efigie lipsită de comunicativitate. Exemplul este rar, constituie o excepție în opera portretistică a artistului, de obicei magnetizat de prezența modelului.

Portretul de familie, grupat în jurul deputatului revoluționar Gérard (*Le conventionnel Michel Gérard et sa famille*, 1790, Muzeul din Le Mans) accentuează veridicul figurilor prin arhitectonica desăvîrșit echilibrată. Succesiunea judicioasă a planurilor, definirea netă, sintetică a volumelor, se îmbină într-o structură piramidală. Simplu și solid conceput, vădind o forță plină de măsură și temei, portretul acesta colectiv e o reflectare a burgheziei, păstrătoare încă a moravurilor severe de după revoluție.

La cinci ani distanță, *Conventionalul J.B. Milhaud* [88] (1795, Muzeul Louvre), surprinde prin aerul său fudul. Bombînd pieptul sub plastronul impecabil al uniformei, traversat de eșarfa tricoloră, cu mîna înmănușată pe sabie, fixează vidul cu o mîndrie demnă de cel mai teribil gascon. Totuși, nici efectul pălăriei cu panaș abundent și nici mustața meticulos răsucită, trădînd vanitatea insului, nu eclipsează fermitatea privirii și linia strînsă a gurii.

Scanned with CamScanner

Pictat în acelaşi an, *Sériziat*, cumnatul artistului (Muzeul Louvre) se decupează cu supleţe din monocromia neobişnuit de limpidă a fondului. Dezinvoltura atitudinii, eleganţa, sobrietatea aleasă a costumului de vînătoare, indică climatul directoratului care deşi frivol este exigent în ceea ce priveşte aparenţele, afectînd nu odată simplitatea puritană. Pandantul său, *portretul doamnei Sériziat cu copilul* (1795, Muzeul Louvre) e mai sensibil, aproape sentimental. Clement cu femeile, David e înrîurit de graţia lor juvenilă, ce îi insuflă, uneori, o anumită delicateţe a zugrăvirii. Firească în rochia albă, reţinută pe talie de un cordon albastru, asemenea fundelor ce împodobesc pălăria galbenă de pai, legată cochet sub bărbie, tînăra femeie ţine într-o mînă un buchet simplu din flori de cîmp; cu cealaltă cuprinde braţul copilului. Prezenţa lui blondă sporeşte inefabilul surîs al unei primăvăratice feminităţi. Luminozitatea feţei e accentuată de acordul rece: alb, galben, albastru, potenţat de griul uşor atmosferizat al fondului, laitmotiv cromatic preferat de David şi de discipolii săi.

Sensibilitatea artistului atinge vibraţii subtile în *portretul doamnei Chalgrin* (Muzeul Louvre), soţia arhitectului François Chalgrin (1739—1811) care avea să proiecteze în timpul imperiului arcul de triumf din Place de l'Etoile. Judecînd după tuşa uşoară şi fondul aerat, după dezordinea aproape romantică a şuviţelor bogate ce încadrează capricios fineţea ovalului, pictate cu o libertate rară la David, portretul este o preparaţie. Transparenţele tenului de femeie roşcată, cu pieliţa albă, expresia privirii, nasul prea lung, buzele delicat arcuite, gîtul frumos care va fi retezat de ghilotină, pasivitatea mîinilor încrucişate, totul trădează o melancolie latentă.

Faţă de eleganţa simplă, dar vibrîndă, emanînd o undă de morbideţe, a aristocraţiei condamnată să piară, *La tricoteuse* [89] (între 1792—1795, Muzeul din Lyon) se impune cu o pregnanţă contrastantă. Prototip al acelor femei din popor, însufleţite de sentimente patriotice, care în timpul revoluţiei asistau tricotînd la adunările populare, la şedinţele Convenţiei şi ale tribunalului revoluţionar, ea se reliefează cu faţa aspră, împietrită şi braţele încrucişate. Făptură stenică, dăruită cu robusteţe organică şi morală, respirînd o demnitate ce conferă un accent de monumentalitate ţinu-

Scanned with CamScanner

tei, ea concentrează într-un singur exemplar valențele militante ale acelui popor al halelor pariziene care a dat iureș la dărîmarea Bastiliei, jertfindu-se în ciocnirea cu tirania feudală.

În 1800, artistul pictează portretul devenit celebru al *Juliettei Récamier* (Muzeul Louvre), rămas deopotrivă la stadiul preparației. Vexat de faptul că modelul îi adresase o comandă și elevului său preferat, Gérard, devenit pictorul la modă, David lasă tabloul neterminat. Realizase astfel, fără să vrea, capodopera portretului clasicist.

În încăperea aproape goală, ea șade alene pe un chaise-longue, desenat de ebenistul Jacob, mobilă ce va purta de aici înainte numele frumoasei. Un *supedaneum* (taburet scund) e așezat în față, așteptînd-o să coboare. Alungite pe crivat, formele unduite ale trupului sînt trădate de rochia, croită cu o cochetărie savantă. Descoperind curbura armonioasă a spatelui, linia veșmîntului coboară în falduri molcome, abandonînd privirii frumusețea picioarelor desculțe. Imitînd *tenia* ce încingea fruntea atleților din *palestre*, o panglică reține șuvițele rebele în jurul chipului, abia prelung, pe un gît marmorean. Un sfeșnic înalt, în stil pompeian, pe care fumegă opaițul antic, constituie singura verticală tranșantă în raport cu orizontala figurii. Acordul cromatic preferat: alb, galben, albastru, nuanțînd discret tapițeria în contrast cu tonul roșcat al lemnului de esență rară, nu turbură predominanța liniei.

Preocupat de noblețea ținutei, David pictează bărbați eroici și femei caste, drapate în alb. Albul nu e doar un simbol și un mijloc de a accentua aparența statuară a figurii, ci și reacția austerității împotriva armoniilor blonde ale rococoului, împotriva *vieux-rose*-ului și a acelui *bleu mourant* care era culoarea la modă a vechiului regim. Dar modulația conturelor, lipsa de severitate a expresiei în interiorul denudat, senzualismul voalat cu o prefăcută răceală al doamei Récamier, depășesc strîngențele stilului îngăduind deslușirea unor nuanțe preromantice.

Portretul papei Pius VII [90] (1804, Muzeul Louvre) dezvăluie un David realist, pătrunzător cu compasiune. Chipul maladiv, fruntea boltită peste privirea inteligentă și stărui-

Scanned with CamScanner

toare cu tristețe, maxilarele subțiate spre bărbia dominată de arcuirea sceptică a gurii, însumează personalitatea pontifului, care avea să rămînă sechestrat la Fontainebleau pînă în 1814. Gama cromatică este în mod excepțional caldă, alchimizînd brunul fondului, palmetele de aur ale jilțului, reflexele metalice ale benzilor brodate, petrecute ca un *pallium* peste piept, și catifeaua roșie a mantilei tivite cu hermină. Armonia lor susține plastica discret, dar sensibil nuanțată a feței.

Nedatat, *Portretul unui bărbat în vîrstă* (Anvers, Musée des Beaux-Arts) îmbină individualizarea fermă cu preocupările de ecleraj, conferind expresiei nuanțe de o imponderabilă finețe. Penelul e plimbat cu o ușurătate aeriană pe suprafața fizionomiei, epiderma e scăldată în transparențele umbrei și luminii, ca într-un fluid imaterial. Umbrele se concentrează în pata densă a jobenului negru, aproape geometrizat, dominînd neutralitatea fondului colorat în brunuri și olivuri nedefinite. Reflexele coboară de pe față pe reverele hainei, redate cu o pensulație învăluitoare ce filtrează tonurile. De astă dată accentul nu mai cade pe linie și volum, ci pe viziunea neașteptat de picturală, constituind o evidentă abatere de la normele doctrinare.

Cumulînd învinuirile de regicid, republican și bonapartist, David e proscris în 1816 de Bourboni. Ferm în sentimentele sale antiregaliste, artistul — care fusese îngăduitor cu Napoleon și se înclinase în fața personalității sale excepționale — refuză să ceară grațierea. La 67 de ani pleacă în exil și, neîngăduindu-i-se să se întoarcă sub regimul restaurației, moare la Bruxelles (1825).

Lucrările pictate în această ultimă fază indică revenirea la inspirația arheologică și mitologică. *Amor și Psyche*, *Mînia lui Achile* (1819), *Telemac și Eucharis*, *Mars dezarmat de Venus și de Grații* sînt opere reci, în care sufluł creator se stinge lent. Încercarea de a-și crea o „manieră greacă" dă greș, dar David este necontenit preocupat de această idee. „Ah, de mi-aș putea reîncepe studiile aș merge direct la țintă, acum cînd antichitatea este mai bine cunoscută" [91], exclamă el nostalgic.

Încă din 1807, David, a cărui probitate artistică nu poate fi pusă la îndoială, era frămîntat de contradicții: „Și totuși, sîntem foarte încurcați în fața celor care ne judecă azi,

căci dacă am crea întocmai după principiile anticilor, lucrările noastre ar fi socotite reci“ [92]. Într-adevăr, în repetate rînduri, exegeții de artă i-au reproșat „lipsa de umanitate“ [93] și sărăcia sentimentelor. Cromatica lui David le-a părut multora anemică, adesea înecată în griuri și nuanțe verzui.

Părerile despre valoarea sa artistică se izbesc uneori de afirmații uluitor de contradictorii. Venturi relevă forța sa de anticipație, ce sare „dincolo de romantismul care avea să vină“ [94]. Emile Blanche îl consideră doar „un meșteșugar conștiincios“ comparîndu-l cu ebeniștii Jacob și Riesener [95]. Mulți au invocat opoziția dintre teorie și temperament în arta davidiană [96].

S-ar părea că „acest sălbatic suflet de pictor“ care a făcut studii nu numai după Vien și Mengs, ci și după Carravaggio, Poussin, Boucher și Greuze [97], n-a avut ochi pentru culoare. Căci forma și culoarea sînt abstracte în pictura sa [98].

Toate aceste critici ar fi desigur mult mai puțin aspre și pătimașe, dacă David n-ar fi personificat o întreagă epocă artistică, situată tocmai între rococo și romantism; dacă personalitatea sa, proiectată pe un anumit fundal social-politic ce își lasă adînc amprenta în gîndirea sa, n-ar fi jucat un rol decisiv, prilejuind o adevărată răsturnare a direcțiilor în evoluția artei franceze și înregistrînd ecouri ample pe plan european. Fără David și școala sa, reprezentînd în artă echivalentul și reflexul răsturnărilor revoluționare pe plan social-istoric, poate nu s-ar fi produs acea abatere atît de radicală de la tradițiile cromatice ale picturii franceze, care suferă în acest sens o destul de bruscă cezură.

Nu este de fel exclus, ci mai curînd probabil, că în alte împrejurări social-istorice, David ar fi evoluat diferit, răceala și caracterul „abstract“ al picturii sale ne mai-stîrnind reacții atît de vijelioase. Cine s-ar gîndi, de pildă, să reproșeze aceste însușiri cubismului, deși se află într-o flagrantă opoziție cu paroxismul cromatic al fauvilor?!

E limpede că modul artistic adoptat de David a fost fundamental influențat de climatul revoluționar care a precumpănit față de orice altă înrîurire. Contactele cu

Scanned with CamScanner

estetica winckelmanniană, cu ideile lui Mengs și ale lui Quatremère de Quincy, cu pictura lui Vien, au favorizat în ultimă instanță puternicul ascendent moral pe care personalitatea lui Robespierre, „incoruptibilul" l-a exercitat asupra lui David.

Convingerile social-politice ale artistului, găsindu-și un complement firesc în severitatea doctrinară a artei pe care o propaga, a alimentat constant o necesitate temperamentală de sistem și metodă. Dar artistul care se vrea, înainte de toate, un mare prozator de epopee, nu rămîne un insensibil, stăpînit fără scăpare de patima înghețată a statuilor antice. În mod involuntar, el se lasă furat de climatul contemporan, creînd uneori și la temperaturi mai înalte. Nu este, însă, mai puțin evident că, absorbit de arhitectonica tabloului, el înclină spre soluțiile simple și nete, cu o riguroasă economie a atitudinii și gestului.

Modul său de a compune este modern și justifică interesul unanim pe care *Marat asasinat* l-a trezit și continuă să-l provoace. Nu întîmplător, cubiștii au admirat, la distanță de un secol și mai bine, *Femeile sabine*. Afinitatea se explică tocmai prin răceala uneori impersonală și abstractă a picturii davidiene. Creația sa e intelectualizată, tinde atît prin conținutul etic, cît și prin rigurozitatea formei, spre o artă de idei. Ordonanța compozițională e întotdeauna judicios gîndită, ordinea inflexibilă a planurilor denudate duce uneori spre geometrizarea contextului, definit în elementele sale esențiale și sugerînd chiar o anumită tendință decorativă. Asceza cromatică e dictată de subordonarea unei structuri ce trebuie să rămînă perfect lizibilă și suverană. Culoarea nu e niciodată îngăduită ca scop în sine, ca delectare vizuală, ci doar ca un adaos, ca un element secundar, slujind necontenit conținutul. Restrîngerea rolului cromatic duce inevitabil la pierderea funcției sale expresive. Și nu trebuie să uităm, că André Félibien (1619—1695), celebrul critic de artă, precizase „că în idealul picturii intră, cu titluri egale, compoziția, desenul și coloritul" [99].

Este adevărat că, exaltînd într-o anumită etapă, disciplina liniară și refuzînd să cedeze oricărei tentații de mlădiere pur estetică, reprimată cu asprime, David a fost pasionat în exclusivitate de energia limbajului, dorind să

Scanned with CamScanner

plăsmuiască o artă „nobilă, severă, făcută să acționeze asupra sufletului".

Acesta este tocmai argumentul suprem ce retează orice încercare, de altfel înjositoare pentru David, de a-l confunda cu un onest meșteșugar. Niciodată el n-a identificat arta cu meșteșugul, pe care de altfel îl disprețuia în sine [100]. Privită în ansamblu, opera sa nu a nesocotit niciodată cu desăvîrșire natura și n-a aplicat în mod mecanic preceptul winckelmannian al imitării anticilor. Dimpotrivă, David atrage atenția ocazional asupra primejdiilor pe care le puteau provoca ideile preconcepute și rutina [101].

Evoluția artistică a lui David, cronologic diferențiată, nu poate fi redusă în mod simplist la numitorul comun al unei singure etape de creație din opera sa, oricît de importantă ar fi aceasta. Judecățile de valoare nu pot fi acordate într-un mod lipsit de finețea discernămîntului unui artist care să fie considerat mereu egal cu sine însuși. David, dîrzul iacobin, nu e identic cu pictorul de curte al lui Napoleon și cu atît mai puțin cu pictorul de portrete, partea cea mai vie și cea mai autentică a creației sale.

Există, totuși, un dicton pronunțat de el însuși, ce i se potrivește în întregime:

„Fii întîi adevărat și nobil apoi" [102].

V. ATELIERUL LUI DAVID

...fiecare artist trebuie să fie propriul său maestru...

Gustave Courbet

Léon Matthieu Cochereau (Montigny-le-Gannelon, 1793 — Biserta, 1817), el însuși discipol clasicist, a lăsat un tablou înfățișînd: *Atelierul elevilor lui David la Collège des Quatre-Nations* (1814, Muzeul Louvre). Sala atelierului e rece și posomorîtă, cu pereții pustii. Lumina rară pătrunde prin geamul înalt, parțial acoperit, căzînd incertă pe șevalete și peste grupul artiștilor care desenează

Scanned with CamScanner

sau pictează. Modelul e un bărbat atletic, gol, așezat pe o platformă care îl înalță.

Redat cu o neîndoielnică fidelitate, acesta e asprul lăcaș, demn de adepții unui ordin monahal, în care s-a perindat, însușindu-și preceptele neînduplecatului maestru, pleiada tinerilor artiști: pictori, sculptori, arhitecți și gravori, care au făcut parte din școala lui David. Numărul lor este de peste 40. Unii, mai puțin înzestrați, asimilînd fără discernàmînt doctrina, insensibili la calitățile majore ale dascălului, au eșuat devenind epigoni. Mediocrității lor le datorește David discreditarea sa postumă pe care unii critici, simplificînd judecățile de valoare prin prisma generalizatoare a posterității, și-au îngàduit-o.

Cei dotați, însă, s-au sustras tutelei despotice și urmînd înclinări personale au deviat procedeele clasiciste. Abaterile lor s-au dovedit fecunde, compensînd licențele printr-o amplă diversificare a limbajului. Oscilînd între puritatea impusă a stilului și necesitatea de a-și lărgi viziunea artistică prin imprimarea unei optici proprii, de a găsi sensuri noi unui mod de creație amenințat de sterilitate, aceștia au devenit emulii picturii davidiene.

VI. DRAMATICUL GUÉRIN

> Un subiect va fi în stare să-i emoționeze pe spectatori, cînd personaje imobile își vor manifesta cu forță sentimentele.
>
> *Leon Battista Alberti*

Pierre-Narcisse Guérin (Paris, 1774— Roma, 1833), viitorul profesor al lui Géricault și Delacroix, fidel clasicismului, îi inoculează forța răscolitoare a pasiunilor omenești. Spectacolul de teatru l-a influențat în mod vădit. Dar, deși plasate într-un cadru scenic, compozițiile sale dramatice transmit o emoție directă. Subordonarea pasiunilor unui echilibru covîrșitor al structurii transpune conflictul pe un plan interior; comoția sentimentelor este mai convingătoare decît dacă ar fi exprimată prin gesturi pline de emfază. Antiteza dialectică a lui David, mișcare în jurul

Scanned with CamScanner

imobilității, devine mai complexă și mai subtilă la Guérin, se transformă într-o teribilă vijelie interioară, stăvilită printr-un suprem efort de nemișcarea crispată a învelișului fizic. Figurile lui Guérin nu pozează, nu sînt statui eroice, ci personaje de tragedie.

După *Întoarcerea lui Marcus Sextus* (1799, Muzeul Louvre), imagine celebră, riguros echilibrată, în care contrastele de umbră și lumină contribuie la crearea atmosferei tragice, viziunea dramatică a lui Guérin culminează în *Hipolit și Fedra* (1802, Muzeul Louvre). Compoziția este inspirată mai curînd de celebra piesă a lui Jean Racine (1639—1699), *Phèdre* (1677), decît de aceea a lui Euripide (secolul V, î.e.n.) sau Seneca (secolul I). Nu este lipsit de semnificație faptul că unii clasicişti, se inspiră ocazional din dramaturgia secolului al XVII-lea. Dar spre deosebire de David care prefera piesele înfățișînd exaltarea eroismului și a voinței, conflictele etice ale tragediilor lui Corneille, Guérin e atras de teatrul pasional al lui Racine, în care iubirea conferă o rațiune proprie chiar și iraționalului.

În tablou, încordarea trădează intensitatea pasiunilor ajunse la apogeu și doar frînarea bruscă a patetismului tragic suspendă, pentru moment, dezlănțuirea. Drama cuprinde deopotrivă personajele, le copleșește, dar îmbracă o altă înfățișare în fiecare dintre acestea, potrivit climatului sufletesc și temperamentului care îi caracterizează, provocînd reacții diferite. Cumplit mîniat, Tezeu își stăpînește anevoie furia. Încleștînd pumnul, își fulgeră fiul cu privirea, în timp ce îmbrățișează posesiv brațul Fedrei. Aceasta i-a stîrnit gelozia învinuindu-l pe Hipolit de avansuri incestuoase. Arsă de febra iubirii, întreaga ființă a femeii, respinsă în fapt de tînăr, se concentrează în ură. Obsedată de ideea răzbunării, ascultă absentă șoaptele confidentei sale Oenona; privirea îi rătăcește în gol cu o fixitate nefirească. Șuvițele părului flutură șerpuitoare în jurul unui cap de Gorgonă. Pare surdă și oarbă la tot ce nu e supliciul ei lăuntric. Grupul celor trei: al masculinității rănite ce anulează sentimentul patern, al urii pasionale atingînd paroxismul și al perfidiei servile, o menținut în clarobscur. Prin contrast, figura izolată a tînărului se conturează, plină de gravitate, în bătaia luminii. Zvelt și virginal, Hipolit, înveșmîntat într-o tunică păstorească (*tunica exomis*),

Scanned with CamScanner

cu pielea de leu prinsă pe umăr, marchează verticala compoziției, în timp ce Tezeu și Fedra, șezînd pe tronuri, desenează două diagonale paralele. Brațul ferm se îndreaptă spre părinte, respingînd nesăbuita acuză. Unghiul drept pe care îl descrie tînărul domină contextul, subliniind demnitatea și forța morală. Ogarul alb, la picioarele sale, apare ca un simbol al purității și al devotamentului. Confruntarea bine-rău se traduce prin antagonismul calm-crispare, lumină-umbră, prevestind un procedeu ce va fi uzilitat de romantici. Decorul, simplificat la maximum, este auster și rece, reliefînd făptura statuară a tînărului. Dar atmosfera tabloului e inoculată cu fiorii simțirii, ce contaminează limbajul clasicist [103], deși acesta rămîne stăpînit de un patos stoic.

Schița pentru *Enea povestind Didonei nenorocirile Troiei* (1813, Muzeul Louvre) este mai reflexivă și mai odihnitoare. Așezat în profil, Enea, care apare marțial doar datorită coifului cu panaș roșu, îi vorbește plin de elocință reginei cartagineze. Îmbrățișînd umerii lui Julus, fiul oaspetelui troian, ea îl ascultă captivată. Caldă, învăluitoare, privirea îmbrățișează bărbatul iubit; trupul mlădios ondulează prelung prin străvezimile tunicii, întins pe patul de odihnă[104]. Foarte alungite, figurile sugerează două diagonale complementare, virtual întîlnite într-un unghi descendent. Spre deosebire de Didona, drapată într-o culoare deschisă, confidenta de la căpătîi formează o pată întunecată pe claritatea cerului, văzut prin terasa ce se deschide spre un peisaj abia schițat.

Distanțele cromatice sugerează distanțe spațiale, adîncind perspectiva marcată prin desfășurarea unei duble colonade. Tonurile dominante sînt neutre și clare: griuri albăstrii, diversificate cu rafinament, galbenuri stinse, verde pal. Cele întunecate: violetul, un albastru mai intens dar rece, sînt lipsite și ele de forță cromatică. Armonia se menține surdinizată, în ciuda accentelor de roșu, astfel așezat încît să delimiteze cuplul principal. Sub impulsul vibrațiilor de lumină, pensulația ușoară creează o ambianță aerată, respirînd o intimitate languroasă ce emană din participarea afectivă a Didonei. Tensiunea dramatică e absentă, gesturile sînt descriptive, atmosfera molcomă, cu o nuanță de galanterie.

Scanned with CamScanner

Erotismul difuz al acestei lucrări apare mai explicit dar și edulcorat în *Aurora și Ceflus* (Muzeul Louvre). Atenția e polarizată de frumusețea lascivă a tînărului nud, adormit pe un covor de nori plutitori, peste care zeița dimineții își aruncă ploaia de lumină și flori. Indiscret înfățișată, Aurora amintește fără rezerve tipul feminin al rococo-ului, imprimînd imaginii o notă acut senzuală.

Considerat sub aspectul însușirilor fundamentale, Guérin rămîne un clasicist, operînd cu paleta rece și exprimîndu-se precumpănitor prin linie și relief. Imaginația sa e însă mai mlădioasă, mai senzitivă, devenind accesibilă la efectele de culoare și lumină. Clarobscurul redobîndește în pictura sa ceva din valoarea de expresie pe care o avea în pictura barocă, nu mai constituie un simplu artificiu de rampă, ci creează atmosfera scenei jucînd un rol funcțional în interpretarea dramei. Ceea ce ia Guérin din teatru nu sînt gesturile exterioare, retorismul scenic, ci suflul intens care umanizează subiectul „arheolcgic" prin universalitatea sentimentului.

VII. FALSUL EXOTISM AL LUI GIRODET

> ...ochiul meu, zăbovind prea mult asupra unui punct, nu era deprins să îmbrățișeze spațiul.
>
> *Salomon Gessner*

Anne-Louis Girodet de Roucy (Montargy, 1767 — Paris, 1824), supranumit Girodet-Trioson după numele tutorelui său, deși clasicist ca limbaj, manifestă prin temele abordate și prin interpretare tendințe preromantice. Scăldat în fluxul luminii lunare, tainic vibrat de prezența Dianei îndrăgostite, *Somnul lui Endimion* (Muzeul Louvre) inspirat de un basorelief antic de la palatul Borghese din Roma, e îmbibat de același lirism senzual pe care Guérin îl evocase în *Aurora și Cefalus*. Ambele opere îi sînt pe de o parte tributare rococoului, pe de alta, vestesc preromantismul rafinat al lui Prud'hon, prin temele alese și mai ales prin utilizarea clarobscurului. Interesul pentru

Scanned with CamScanner

nudul masculin ca personificare a idealului de frumusețe clasică persistă, dar în locul perfecțiunii atletice, a forței combative, Endimion și Celalus, creați nu pentru război ci pentru iubire, sînt stăpîniți de o voluptoasă moliciune, obținută de Girodet prin conture învăluite. Eposului spartan al maestrului, elevii îi substituie poemul alexandrin, cu eroi de elegie.

Schița pentru *Ossian întîmpinînd umbrele generalilor lui Napoleon în palatul lui Odin* (1801, Malmaison), pictură monumentală destinată să acopere plafonul castelului de la Malmaison, pentru a cărei execuție arhitectul Pierre-François-Léonard Fontaine (1762—1853) îi solicită pe Girodet și pe Gérard, depășește total tradiția davidiană prin noutatea stilului și a interpretării. De o îndrăzneală precoce, ea constituie o operă aproape romantică, îmbinarea fantezist concepută a alegoriei mitologice cu realitatea.

În împărăția lui Odin, marele zeu al septentrionului, bardul Ossian întîmpină grupul luptătorilor francezi, îmbrăcați în uniformele consulatului. În ei, Napoleon își recunoștea satisfăcut generalii, simțindu-se indirect glorificat prin aluzia la faptele sale de arme. Prezumtivul Ossian, Homerul nordic, devenit poetul favorit al lui Bonaparte, încă prim consul, era în fapt creația unui institutor scoțian, James Macpherson (1738—1796) care îl identificase în mod fictiv cu un personaj de legendă irlandeză, din secolul al III-lea. Macpherson pretindea a fi tradus din străvechiul idiom gaelic *Poemele lui Ossian* (1760), al căror autor era în realitate. Bucurîndu-se de un mare răsunet literar, opera larg răspîndită în Europa e tradusă în Italia, Germania, iar în Franța de Chateaubriand, determinînd o modă a miticului poet [105].

Scena se petrece pe tărîmul imaginar și difuz al unei Walhalla, populată de undine care cîntă din harpă, înălțînd torsuri nude din adînc misterios de valuri, și de știme aeriene planînd deasupra paradisului fantomatic. Un vultur negru cu iepurele în gheare se profilează pe cerul noptatic, despicat de fulgurații.

Universul acesta imaginar în care realul se convertește în legendă, așa cum se va întîmpla și în pictura preraffaeliților englezi, este romantic în sine și o negare a viziunii clasiciste. Contemplîndu-l, David nu și-a putut stăpîni

Scanned with CamScanner

resentimentul făţiş trezit de inconsistenţa figurilor lipsite de contur, plăsmuite parcă dintr-o ceaţă colorată, pe care, dispreţuitor, le-a numit „personaje de cristal“ [106].

Adierile fantastice ale acestei viziuni, hrănită cu mituri şi clădită pe fragilitatea ficţiunii, anunţă ceva din viziunea viitoare a romantismului, care este de altfel mult mai concretă şi mai impetuoasă. Vagul mişcării, rezonanţa nedefinită a unui sentiment ieşit din comun, aproape maladiv, planînd peste o lume urzită din brume volatile, o împărăţie a umbrelor, legănată în ritmuri melancolice, prevesteşte intenţia clară de a evada din universul sever articulat al clasicismului. Delacroix găsea această reacţie nu numai firească, ci şi „*cu totul modernă*“ (subl. red.). Oamenii „se refugiau în această fantasmagorie de melancolii şi ceţuri, evadînd dintr-o epocă afectată“ [107].

O dată cu inspiraţia literară, fantasticul şi fugitivul, impalpabilul se instalează în pictura franceză a epocii. Literatura, mai precoce în transformarea sa preromantică, a avut neîndoielnic o înrîurire asupra evoluţiei artistice. Focillon remarcă distanţa dintre inspiraţia literară care depăşind „tonul davidian“ este atît de „străină de doctrina sa“. „Ossian, Dante [108], Chateaubriand, Doamna de Staël tind să i se substituie lui Plutarh[109]“.

În parte, Girodet îşi răscumpără „delictul“ stilistic anterior, pictînd *Funeraliile Atalei* (1808, Muzeul Louvre). Tabloul ilustrează finalul tragic al nuvelei *Atala*, lucrare preromantică publicată în 1801 de François-René de Chateaubriand (1768—1848). Pasionat de literatură, poet şi pictor deopotrivă, Girodet mărturiseşte o înclinare consecventă pentru subiectele literare.

Interpretarea este, însă, mai reţinută de astă dată, iar limbajul ferm şi ponderat se întemeiază pe supremaţia desenului.

Figurile sînt concentrate în prim plan, în interiorul unei grote prin a cărei intrare se zăreşte fundalul, în întregime ocupat de peisaj. Cu desăvîrşire „europeizat“ [110], acesta nu evocă întru nimic pădurile, pe atunci luxuriante, ale Lumii Noi, unde Chateaubriand plasase acţiunea. Sumar redată, peştera însăşi nu creează o ambianţă prea sugestivă. Lumina învăluie frumoasa defunctă; subliniază chipul oval, formele sculpturale şi fermitatea bustului, trădate

Scanned with CamScanner

de giulgiul subțire; scaldă brațele și umerii într-adins dezveliți de pictor. Pregătindu-se să-l coboare în mormînt, bătrînul pustnic cu fața umbrită de glugă ridică lin cadavrul de subțiori. Chactas, indianul, zăbovind în clipa ultimă a bunului rămas, îmbrățișează picioarele iubitei cu un gest de adorație și deznădejde. Contractarea musculară a spatelui curbat și a brațelor, dezordinea pletelor, perpetuează ecoul durerii, indicată prin crisparea gurii și nemișcarea pleoapelor închise. Importanța liniei, circumscriind net formele, și rolul, de altfel moderat, al clarobscurului se contrabalansează printr-un echilibru judicios. Departe de a atinge intensitatea tragică a lui Guérin, Girodet imprimă totuși o reacție pasională imaginii, fără a turbura dominanta contemplativă. Meditația sa plastică asupra morții se asociază unui sentiment al naturii, aflat abia în stadiul dezghiocării, dar exprimat cu o anumită sensibilitate. Îmbogățind sensurile exprimării, artistul amplifică registrul preromantic.

Exemplele citate nu sînt singurele lucrări ce semnalează orientarea tematică novatoare a lui Girodet. Litografia înfățișînd pe *Armin plîngîndu-și copiii* (Courtesy, Museum of Fine Arts, Boston) e inspirată tot de opera poetică a lui Ossian allias Macpherson, iar *Leșinul lui Dante*, pe care Vergiliu îl prinde în brațe, în timp ce umbrele înlănțuite a lui Paolo și a Francescăi plutesc prin negura infernului (Montpellier, Muzeul Fabre), constituie de pe acum o temă romantică, în sensul deplin al cuvîntului.

Elementul de masă și dinamismul imaginii constituie preocupări afirmate la Girodet înaintea lui Delacroix, în tabloul *Revolta din Cairo* (1810), pentru care realizează numeroase schițe preliminare, pline de vigoare, remarcabile prin veridicul observației.

Sentimentul naturii se dezvăluie puternic în peisajele sale, gen atît de profund disprețuit de clasiciști. *Peisaj cu șarpe*, *Peisaj din Italia*, *Un lac în munți*, *Torentul* (toate la Dijon, Muzeul Magnin) îmbină pitorescul cu monumentalitatea. Îndeosebi schițele de peisaj creionate în timpul ședерii sale în Italia și reunite în *Carnetul din Roma* (*Carnet de Rome*, Paris, Biblioteca națională, Cabinetul de stampe) relevă forța geologică și aspectul sălbatic al priveliștilor interpretate cu nerv, aproape dramatic.

Scanned with CamScanner

Girodet portretist mărturisește aceleași veleități. *Portretul unui tînăr* (Bayonne, Muzeul Bonnat) se desprinde din fondul întunecat, acuzînd plastica proeminentă și carnația viu colorată a feței, accentuată de gura roșie, cărnoasă. Privirea intensă, linia puternic desenată a nasului îi împrumută o bărbăție tinerească. Părul căzînd inele pe frunte și răsucindu-se capricios în jurul tîmplelor îi subliniază senzualitatea francă, firească. Brunuri, acordate cu galbenuri saturate, pun în valoare coloritul cald al picturii.

Oscilația între tradiția clasicistă și tendința de înviorare a limbajului prin anumite îndrăzneli ale interpretării și ale formei, ezitările, uneori dezorientarea, se deslușesc limpede în creația lui Girodet. Contradictorie, aspirînd spre reînnoire, opera semnalează criza timpurie a clasicismului într-o fază în care autoritatea omnipotentă a lui David nu putea fi însă pusă la îndoială.

VIII. GÉRARD, PORTRETISTUL LA MODĂ

A exprima frumusețea corporală, iată scopul picturii.

Gotthold Ephraim Lessing

François Gérard (Roma, 1770 — Paris, 1837) își face prima ucenicie cu sculptorul Auguste Pajou (1730—1809). Abia peste patru ani (1786) trece în atelierul lui David, devenind elevul preferat al maestrului. La Salonul din 1796, lucrarea înfățișînd *dublul portret al miniaturistului Jean-Baptiste Isabey* (1765—1855) *și al fiicei sale* se bucură de unanimă apreciere. Figura lui Isabey, care avea deopotrivă relații strînse cu școala lui David, domină cadrul. Are statura svelță, elegantă cu simplitate, în costumul croit după moda directoratului. O duce de mînă pe mica Alexandrine cu ochii sperioși, care își încurcă pașii în rochia lungă. Coborînd din atelierul, aflat în palatul Louvre, s-au oprit o clipă pe palier să respire. Venind de jos cîinele îi întîmpină.

Imaginea e de o spontaneitate mișcătoare, firească pînă la a sugera iluzia instantaneului. Discret zugrăvite, cele

Scanned with CamScanner

două personaje alcătuiesc un adevărat portret de gen, dezvăluind însuşiri puţin comune stilului davidian: nemijlocitul, uşurinţa punerii în pagină, familiaritatea interpretării. Sînt calităţile ce vor face din Gérard artistul la modă al imperiului şi al restauraţiei, îngăduindu-i să rivalizeze în domeniul portretului cu maestrul său, căruia îi va disputa nu odată succesul.

Deocamdată, nutrind ambiţia unor încercări de mai mare anvergură, preferă să atace teme istorice şi mitologice. Acceptată fără entuziasm la Salonul din 1798, compoziţia: *Psyche primind primul sărut al lui Amor* (1797, Muzeul Louvre) este tot atît de rece ca marmora pe care Gérard se deprinsese să o dăltuiască în atelierul lui Pajou. Trupurile sînt de o puritate glacială, ce pune în valoare limpezimile reliefului. Epurate de fiorul uman, figurile îşi găsesc raţiunea de a fi în jocul estetizant al liniei, în cursivitatea fără cusur a formei. Blondă, pieptănată à la grecque, Psyche îşi poartă cu un aer absent armonia torsului nud. Rotunjimile savant desenate emană răcoarea unei senzualităţi apatice, în acord cu farmecul fecioarei de o fadă ingenuitate. Impasibilă, cu mîinile încrucişate sub sînii frumoşi, în care inima n-a pulsat niciodată puternic, ea acceptă aproape cu resemnare apropierea castă a lui Amor. Acesta îşi exală de la distanţă sărutul platonic pe fruntea adorată. Respectînd principiul clasicist al „nudului integral", efebul înaripat e înfăţişat mai curînd cu dulceaţa efeminării decît cu vigoarea tinerilor din palestre. Eroi ai unui poem liric, văduvit de vibraţii, cuplul îşi etalează caligrafia siluetelor, încremenind într-o viziune alegoric-decorativă.

Deşi de o largheţe puţin obişnuită pentru opera unui clasicist, peisajul este deopotrivă anemic. Floricelele plăpînde, fluturele plutind în azur, peste creştetul fecioarei, în loc să aducă un parfum de suavitate, contribuie la nota edulcorată a imaginii. Idila olimpiană se consumă în aerul rarefiat şi limpid al înălţimilor, stăpînite de o zeiască insensibilitate, unde nu răzbeşte sentimentul telluric al naturii, nici unda impură a vreunui impuls pasional. Delimitarea severă a zonelor de culoare, absolutizarea liniei creează impresia unor forme decupate, aplicate pe un fond, sugerînd aspectul unui basorelief policromat.

Scanned with CamScanner

Unii au remarcat că tabloul lui Gérard are „ceva etrusc". Analogie puțin întemeiată, căci nu prezintă nimic comun cu sculptura etruscă și cu atît mai puțin cu frescele de la Tarquinia. Singurele implicații plauzibile duc spre Pajou, care îi va fi insuflat și interesul pentru decorativ, dar mai ales duc spre senzualismul rece al lui Antonio Canova (1757—1822). Sculptorul italian abordează în două rînduri tema — execută o replică la comanda lui Murat —, conferindu-i aceeași excesivă puritate a formei și aceeași răceală virginală. Influența sa în Franța, accentuată pe vremea campaniilor napoleoniene în Italia și îndeosebi a imperiului, cînd execută statuia împăratului sub înfățișarea lui *Marte* și portretul de scandal al Paolinei Borghese ca *Venus victrix*, pare a se fi exercitat anterior asupra lui Gérard.

Asemenea lui Girodet, acesta pictează și el un tablou inspirat de Ossian. De un înțeles alegoric ce prevestește paseismul romantic și ceea ce Fosca definește ca „paleotism" [111], compoziția ilustrează îmbinarea poeziei cu virtuțile războinice. În fapt, ea constituie transcrierea în pictură a dictonului „*inter armis silent musae*", menită foarte probabil să flateze vanitatea lui Bonaparte, prin aluzia la preocupările de artă ce însoțeau geniul său militar. Intitulată perifrastic: *Ossian singur și orb cîntînd vremurile apuse*... pictura, ulterior dispărută, a fost copiată de Isabey în acuarelă spre a sluji drept frontispiciu la exemplarul de poezii ossianice ce îi aparținea împăratului (1805, Paris, Biblioteca Națională). Titlul enunță idei de-a dreptul romantice: sentimentul însingurării, vederea fizică pierdută, dar sporind clarviziunea interioară a poetului, investigația nostalgică a unui trecut de legende. La acestea se adaugă unele veleități dramatice ale interpretării și viziunea contemplativă, atenuate, însă, de răceala tratării.

Mai puțin liberă decît lucrarea cu subiect înrudit a lui Girodet, imaginea e în schimb mai închegată și mai clară. Așezat pe țărmul unui izvor simbolic, bardul cîntă cu impetuozitate din liră. Hlamida, barba, pletele îi sînt fluturate de un vînt epopeic. În urma lui, registrul cromatic scade brusc la temperatura înghețului. Figurile de o fantomatică transparență, adevărate „personaje de cristal", par ivite dintr-o iarnă fabuloasă. Perechea îmbrățișată, a femeii

Scanned with CamScanner

nepămîntene și a războinicului copleșit de tristețe, e însoțită de pale silfide cîntînd din strune. În partea opusă, o ceată de luptători e strînsă în jurul unui gigant meditativ, în armură. Acesta se profilează pe umbra unei cetăți medievale, conturată de raza cerului lunar.

Un suflu de promoroacă se așterne peste figurile fîlfîitoare și peste cele toropite în nemișcare. Peisajul boreal e alburiu și monocrom, irizat cu reflexe albastre-reci și stins-viorii ce uniformizează suprafețele, altfel precis delimitate. Singur Ossian, izolat prin consistența culorilor violacee și brune, este prezent și palpabil. Totuși negurile înghețate sînt mai puțin diafane, nu au evanescența ceșurilor lui Girodet și nici bogăția nuanțărilor sale. Chiar în clipele în care e stăpînit de aspirații preromantice, clasicistul iese fără greș la iveală.

Gérard desenează ilustrații pentru opera lui Vergiliu (1799), Racine, La Fontaine (*Psyché*, 1797), pentru *Daphnis et Chloë* (1800), celebrul roman pastoral a lui Longus (secolul IV) tradus de Jacques Amyot (1513—1593) și reluat de Courier de Méré (1772—1825). Pictor istoric de un succes îndoielnic, deși înnobilat în această calitate în timpul restaurației, la fel ca Guérin și Gros, Gérard pictează o serie de pînze, inspirate din trecutul Franței și din campaniile napoleoniene (*Bătălia de la Austerlitz*, *Intrarea lui Henric IV în Paris* etc., Muzeul din Versailles).

În schimb cariera sa de portretist la modă e cu atît mai strălucită. Gérard posedă o anumită ușurință în a stabili contactul psihologic cu modelul, chiar dacă nu îl adîncește, și un instinct al mondenității care îl face să placă. Lipsit de profunzime și convențional în raport cu David, el este infinit mai abordabil. Ochiul său glacial se animă, rigiditatea formelor, de obicei sever desenate, se topește în coloritul mai bogat, în intimitatea penetrantă a prezenței feminine. *Portretul contesei Regnaud de Saint-Jean d'Angély* (1798, Muzeul Louvre) încîntă prin seducția ovalului fin, subțiat spre bărbie, prin plenitudinea privirii, linia pură a gîtului, prin carnația sculpturală a bustului și a brațelor rotunde, prin expresia mîinilor cu degete prelungi. Lipsită de sentimentalism, imaginea ascunde totuși o mare sensibilitate erotică, moderată de ținută distinsă, aristocratică.

Scanned with CamScanner

Față de mlădierea reținută a contesei, *doamna Récamier* (1802, Paris, Carnavalet), cu privirea languroasă, adoptă o atitudine de grațioasă delăsare. Liniile corpului ondulează, subliniind o cochetărie ce s-ar vrea visătoare. Șade în fotoliul căptușit cu perini de mătase, jucînd în ape albastre-gri, sprijinind piciorul gol pe *supedaneum*. În lunga cămașă albă ce îi trădează nurii, o eșarfă galbenă petrecută peste coapse și genunchi, frumoasa vremii, mondenă cu pretenția desăvîrșitei simplități, pozează afișînd o versată ingenuitate. Pentru a înviora acordul dominant: alb-galben-albastru, mai nuanțat decît la David, chiar prețios, Gérard introduce o draperie roșie în spatele figurii. Aceasta închide spre fundal porticul clasicist, dar ne îngăduie să zărim prin deschiderea arcului un fragment de parc. Elementul peisagistic, deși dominat de cadrul arhitectonic, aduce o notă înviorătoare, accentuînd respirația tabloului. De o eleganță, banală în sine, portretul este de un senzualism filtrat și captivează prin atmosfera țesută din ușoare umbre și lumini învăluitoare.

Paralizat, pictorul își încetează activitatea tocmai într-o etapă de încercări ce făgăduiau reînnoirea viziunii sale. Peisajele cu cavaleri, pe țărmul mării, anunțau adoptarea unor teme de nuanță vădit romantică și experimentarea unui limbaj mai liber, cu accente de picturalitate. Dacă inițiativa lui Gérard în această direcție nu s-a rotunjit, dacă n-a luat amploare și n-a dobîndit o semnificație hotărîtoare în opera sa, de vină sînt poate împrejurările. Artistul se afla la vîrsta crepusculară și destinul potrivnic îi refuza răgazul necesar unei limpeziri prin care ar fi putut ajunge la împlinirea noii sale optici artistice.

De altfel, este un adevăr în genere cunoscut, că în literatură romantismul s-a afirmat mai curînd, avînd ca precursori pe Chateaubriand și Doamna de Staël, în timp ce pătrunderea elementelor preromantice în pictură se produce mai lent, întîrziată de incertitudinile cărora li se opuneau, cu destulă cerbicie încă, preceptele davidiene. Noul limbaj spre care o întreagă generație, saturată de arheologie și delectări anticomane, îl dorea și îl dibuia cu oarecare timiditate, mai plutea în vag[112].

IX. GROS, APOSTATUL FĂRĂ VOIE

> Cînd aspra idee (a clasicismului n. n.) se îndulci şi deveni mîngîioasă sub penelul lui Gros, ea era de pe acum pierdută.
>
> *Charles Baudelaire*

Dintre elevii lui David, Antoine Jean Gros (Paris, 1771 — Meudon, 1835) este, fără îndoială, cel mai înzestrat şi cel mai ros de contradicţii. Oscilaţia între preceptele însuşite şi pornirile firesti, dezacordul între temperament şi doctrină, ivit şi în opera lui Girodet, îmbracă la Gros aspecte acute. Spirit original, însufleţit de ardoarea şi generozitatea unui romantic, exprimîndu-se uneori cu o impetuozitate ce îl apropie de Géricault şi Delacroix, Gros eliberează cel dintîi pictura franceză de viziunea statică a clasicismului.

Magnetizat de adevărul vieţii, observator sincer şi pasionat, el creează o operă bogată în accente preromantice. Melancolia portretului feminin, încercările de a reda un cadru exotic, tema calului aprig şi iute, amploarea imaginilor mişcate în care se dezlănţuie forţele în violentă ciocnire, exprimarea vibrantă, sînt trăsături ce fac din Gros un precursor al romantismului. Artistul acesta pătruns de pasiune nu simte nici o atracţie pentru teoretizări şi rămîne, în fapt, străin de limbajul rece şi abstract, de creaţia codificată. Temperamentul său excluzînd tiparele preconcepute, compoziţiile sale mitologice rămîn moarte, iar unele portrete oficiale sînt alterate de emfază.

El însuşi devine victima unui proces de conştiinţă. Elev iubit al lui David, care îi lasă în 1816, la plecarea sa în exil, atelierul şi elevii, crescut în climatul etic al disciplinei davidiene, artistul se simte dator să revină la o cauză artistică periclitată prin plecarea maestrului. Profund onest, călăuzit de un sentiment, poate exagerat, al gratitudinii, Gros se simte atins de mustrările epistolare ale surghiunitului de la Bruxelles şi îşi impune toate constrîngerile pentru a părăsi un stil autentic şi personal, ce izvora dintr-o aderiune structurală la realitate. Insuccesele încercate din partea unui public saturat de răceala pînzelor clasiciste, declanşează teribila criză a artistului. Sfîşierea morală ia

Scanned with CamScanner

proporții dramatice și e curmată brusc prin actul sinuciderii, provocat de eșecul ultimei sale lucrări, *Hercule și Diomede*, ce stîrnise ilaritatea unei critici crude. În timp ce romantismul triumfa, acela care fusese un romantic fără voie și nu un disident al clasicismului, ci al curentului victorios, la a cărui dezghiocare contribuise, dispărea în valurile Senei întunecate, la Meudon. Gros constituie cel mai flagrant exemplu de victimă a acelei influențe derutante pe care înverșunata efervescență a climatului artistic, zbuciumat de tendințe contrare, a exercitat-o în acea epocă asupra individualității artistice.

Fiu al unui miniaturist, viitorul pictor dovedește o înclinare precoce pentru desen, îndeosebi pentru cai și echipaje, ce îi inspiră numeroase crochiuri. Intrînd în atelierul lui David (1785), își însușește severa coerență a compoziției și probitatea desenului. *Autoportretul* din 1791 (Toulouse, Muzeul Augustinilor) anunță totuși o tratare mai liberă și și mai aerată. Tonalitățile sînt mai calde, iar sensibilitatea exprimării depășește net stilul clasicist. Deși de inspirație antică, tabloul *Antiohus și Eleazar* (1792, Muzeul din Saint-Lô) relevă disproporții voite. Figuri monumentale, eroii principali se agită cu o impetuozitate în care transpare amintirea barocului patetic, reinterpretată însă prin prisma unei optici ce vestește romantismul.

În Italia, unde pleacă în 1793 ajutat de David, atenția pictorului nu e captată de vestigiile antichității, ci de pînzele lui Rubens contemplate în galeriile din Genova și Florența, de opera lui Michelangelo, de pictura strălucitoare a veneților. Interes ce oferă în sine destule indicii pentru definirea înclinărilor sale temperamentale. O șansă neprevăzută îi îngăduie s-o cunoască pe Joséphine Bonaparte, care îl prezintă lui Napoleon, la Milano (1796). Întîlnirea aceasta marchează începutul carierei lui Gros ca cel mai de seamă interpret al epopeii napoleoniene.

Portretul ce i-l face generalului pentru lucrarea *Bonaparte la podul din Arcole* (1796, Muzeul Louvre) îl surprinde pe acesta în elanul acțiunii. Impetuos și calm deopotrivă, impunîndu-se prin forța lucidă ce-l caracteriza, viitorul împărat mai are fața tinerească și prelungă, dar expresia e dominată de fermitatea privirii și de linia voluțională a gurii. Desenul e sensibil, plastica delicat sugerată. Părul

Scanned with CamScanner

scurt şi drept e învălmăşit în fluturarea unor tuşe uşoare. Pe de altă parte, pregnanţa gestului, silueta elastică dar marţială îi împrumută o notă de grandoare. Satisfăcut, Napoleon îl numeşte pe Gros membru în comisia pentru trierea operelor de artă sustrase Italiei. Precursor al lordului Elgin în acest gen de spoliere, taxat ca „elginism", dar care putea fi denumit cu aceeaşi îndreptăţire şi „bonapartism", Napoleon nu se sfieşte să doteze Muzeul Louvre cu capodoperele italienilor. O schiţă, desenată în peniţă de Gros: *Convoi cu obiecte de artă, îndreptat spre Livorno* (1797, colecţie particulară) redă, cu trăsăturile rapide ale unei viziuni de sinteză, tocmai o atare secvenţă.

Devenit membru al Statului Major, pictorul se amestecă în viaţa cazonă, ia parte la campanii, împărtăşind rigorile asediului de la Genova (1800). Trăind în taberele soldăţeşti, el gustă din plin realitatea gloriei şi a grozăviilor militare.

Stîrnit de un sentiment acut al contemporaneităţii, Gros trăieşte războiul pe viu. Amestecul de oroare şi eroism este tălmăcit în opera sa cu o intensitate şi cu un instinct al adevărului, ce denotă profunzimea participării. Contemplînd dramatica vîltoare a încleştărilor armate, nu dintr-un unghi exterior, ci situîndu-se în însuşi miezul ei, Gros este martorul patetic al vijeliei războinice, al morţii ce seceră cu aceeaşi violentă grabă floarea vitejilor şi victimele tîrîte în masacru. Captivat de mişcarea năvalnică a ansamblului, ochiul său sigur distinge punctele de gravitaţie ale revărsării de oameni şi cai. Pe cîmpurile de luptă, forţele potrivnice se ciocnesc, mînate de instinctul exacerbat al autoconservării ce prăvale cu brutalitate obstacolul viu, conferind crimei aura eroismului. Gros e simţitor la tragedia absurdului, sentimentul ei îl urmăreşte îndeosebi în detalii şi se afirmă uneori atroce, copleşindu-l în compoziţia inspirată de bătălia de la Eylau. După Arcole, ecourile victoriilor napoleoniene sînt consemnate în scene înfăţişînd lupte faimoase: Nazareth, Abukir, Piramide [113], Wagram.

Comuniunea cu realitatea resimţită la nivelul tensiunilor extreme se adevereşte în zugrăvirea faptului istoric. Reacţia emotivă, autentică şi vie îl eliberează pe Gros de reţetele clasiciste, îngăduindu-i să-şi desfăşoare viziunea cu o amploare imaginativă pînă aici nedeplin afirmată. În schimb, lecţia clasicistă îi serveşte la riguroasa axare a

Scanned with CamScanner

compoziţiilor istorice, caracterizate prin complexitatea dar şi prin unitatea arhitectonicii. Preocupat de veridicul interpretării, pictorul se întemeiază întotdeauna pe o documentare judicioasă şi pe localizarea atentă a acţiunii. Cum nu participase la campania din Egipt, el îl consultă pe generalul Junot [114] cu privire la dispoziţia strategică a trupelor şi se foloseşte de documentaţia lui Vivant Denon [115] pentru schiţa *Lupta de la Nazareth* (1801, Muzeul din Nantes).

În ceea ce priveşte abordarea temelor, dar mai ales a cadrului oriental, artistul ne apare adesea ca un precursor al lui Delacroix, care va fi nu odată inspirat de imaginile lui Gros. El zugrăveşte Orientul apropiat fertilizînd adevărul informaţiei trecut prin filtrul unei imaginaţii vivace. *Ciumaţii din Jaffa* (1804, Muzeul Louvre) [116] este o pînză romantică realizată cu siguranţa, vădită în compoziţie, a unui clasicist. Scena se petrece în timpul campaniei din Orient, la Jaffa, cucerită în 1799, înfăţişînd interiorul unei moschei transformată în spital de ciumaţi.

Prin deschiderea arcadelor se revarsă radioasele limpezimi ale cerului mediteranean, dezvăluind cu o lumină crudă lăpturile doborîte de virulenţa molimei. Contrastul între trupurile virile, contaminate de ciuma bubonică, trezite dintr-o agonică toropeală şi siguranţa impasibilă a lui Napoleon, împodobit cu toate accesoriile uniformei strălucitoare, de o eleganţă deplasată în mijlocul acestei văi a plîngerii, este izbitor. Temeritatea rece a lui Bonaparte care atinge fără mănuşă pieptul ciumatului, nu este atît un act de solidarizare umană, cît un gest de stidare a primejdiei contaminatoare, dezvăluind orgoliul său nemăsurat. Cu atît mai convingătoare sînt gesturile medicilor arabi care pansează şi hrănesc bolnavii. Atitudinile grave le împrumută o maiestate firească, accentuînd sentimentul lor umanitar.

Atmosfera menţinută în clarobscur e concentrată, dramatismul e mut şi dens. Cufundate în penumbră, figurile topite de boală şi deznădejde descriu o largă elipsă în prim plan, în jurul unui vid luminat în care e concentrat grupul principal, alcătuind nucleul compoziţiei. Dacă poza lui Bonaparte trădează un reflex al înscenărilor clasiciste, diversitatea expresiilor şi gradaţia atitudinilor aparţin unei viziuni preromantice. Orbul, cu ochii mîncaţi de ciumă, care pipăind

Scanned with CamScanner

febril coloana înaintează tîrîndu-şi faldurile grele ale mantalei, ofiţerul cu chipul serafic, tăiat în două de jocul umbrei şi al luminii, bărbatul cu omoplaţii puternici prăbuşit peste genunchii ofiţerului, figura aproape cubică, strîngîndu-şi capul între mîini — umbră dantescă a disperării, împietrită de durere —, mîinile întinse care cer pîine, sînt tot atîtea faţete ale tragediei umane. Albastrul zărilor orientale e dureros de contrastant cu această încăpere a delirului şi a morţii.

Burnusuri albe, caftane, elemente specifice de arhitectură arabă, alcătuiesc dominanta culorii locale. Tratate în accepţiunea nouă a unui pitoresc organic şi nu pur decorativ, aşa cum îl concepuse secolul al XVIII-lea, cadrul şi tema orientală pătrund în pictura franceză prin opera lui Gros, vestind elementele orientalismului romantic. Precumpănirea perspectivei aeriene în redarea peisajului, ideea clar-obscurului interpretată cu o anumită largheţe, constituie moşteniri ale barocului, venite prin filiera rococoului. Modul de exprimare, însă, întemeiat pe adîncirea dramatică, pe spiritul de analiză ce sondează individualitatea reacţiilor umane, este romantic. Preromantismul lui Gros se situează la hotarul dintre ordinea raţională şi simţirea vulnerabilă, deopotrivă conduse de ochiul clarvăzător al adevărului.

Precedînd „*Ciumaţii din Jaffa*“, schiţa pentru „*Lupta de la Nazareth*“ [117] deschidea un capitol nou în pictura franceză a secolului al XIX-lea în care pătrundea dintr-o dată radioasa luminozitate a sudului mediteranean. Africa septentrională îşi aşternea sub ochii pictorului culorile vibrante. Climatul torid al regiunii Maghreb [118] exercita o adevărată atracţie asupra sa. Imaginaţia îi e sensibilizată în contact cu pitorescul naturii şi al costumelor orientale. Gros pictează febril, cuprins de o anumită tensiune în faţa motivelor picturale ce i se dezvăluiau, prevestind astfel fascinaţia ce îl va cuprinde pe Delacroix în faţa strălucirii cromatice a Orientului apropiat. Pentru Focillon „... învinsul de la Nazareth e David; noua şi arzătoarea cucerire e culoarea. Culoarea, sufletul şi viaţa unui ansamblu de un dramatism puternic, născut din însăşi furia acţiunii, dar pe temeiurile unui adevăr local, cu grijă statornicite. Culoarea, nu ca element de pură fantezie pitorească, ci ca valoare semnificativă, ca forţă plastică şi ca forţă morală“ [119].

Scanned with CamScanner

De fapt Gros nu face decît să-l anunţe pe Delacroix, ca interpret al culorii, devenită un mijloc de expresie. Culoarea considerată de davidieni doar ca un agrement neglijabil, ca un mijloc subaltern, va dobîndi la Delacroix o funcţie expresivă. Preocupat de frumuseţea şi adevărul formei, Gros continuă să fie captivat în primul rînd de linie, dar culoarea se împleteşte cu aceasta, oferindu-i plenitudine.

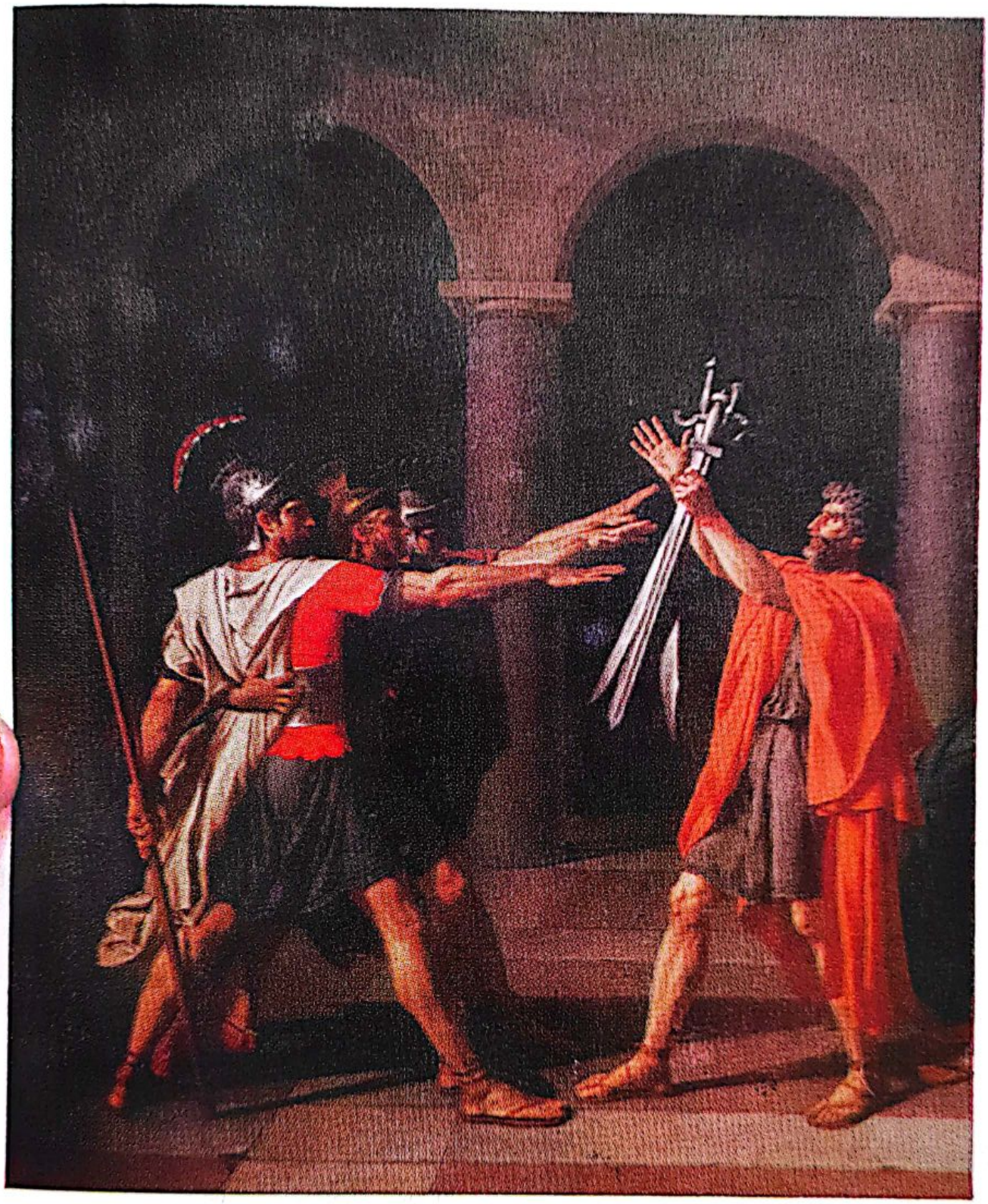
Mai puţin vastă, dar şi mai puţin descriptivă decît schiţa „*Luptei de la Nazareth*", rămasă neînfăptuită din pricina geloziei lui Napoleon pentru succesele repurtate de Junot în campania din Siria, *Bătălia de la Abukir* (1806, Muzeul din Versailles) este o compoziţie mai concentrată, vădind preocupări de esenţializare.

Grupată în rînduri strînse, avalanşa umană se dezlănţuie venind din stînga tabloului şi se abate în diagonală peste ceata rarefiată a turcilor cuprinşi de panică. Figura centrală a generalului Murat marchează vîrful unei piramide dezaxate, încadrată în fundal de o elipsă prelungă şi lină, ce se pierde în depărtările filtrate ale perspectivei aeriene. Pe un bidiviu alb, Murat călărind elegant în şaua din piele de leopard înfruntă, sub fluturarea panaşelor albe şi roşii ce-i decorează bicornul, un adversar pus pe fugă. În jurul său, învălmăşeala trupurilor brune, cu veşmintele smulse, palpitînd sub suflarea sacadată a cailor, sugerează instantaneul dinamic. Pulberi aurii, stîrnite de copitele cailor în jocul luminii, invadează aerul, sporind vibraţiile cromatice, poleind carnaţiile cu reflexe de ambră, contopind tonalităţile calde şi reci: roşul, brunul, galbenul şi verdele, albastrul.

Lupta de la Nazareth, *Ciumaţii din Jaffa* şi *Lupta de la Abukir* constituie preludii ale etapei din 1811—1813 [120], cînd influenţa pînzelor lui Rubens, spoliate din Anvers şi expuse la Muzeul Napoleon (Louvre), exercită o influenţă vizibilă asupra picturii lui Gros.

Şi totuşi nici una dintre aceste pînze, în care moartea apare transfigurată de tonusul ridicat al acţiunii, de dezlănţuirea pasiunilor războinice, nu egalează ca substanţă tragică tabloul intitulat: *Napoleon vizitînd cîmpul de bătălie de la Eylau* (1808, Muzeul Louvre). Napoleon însuşi, deşi înconjurat de suita convenţională a generalilor săi, apare

Scanned with CamScanner



DAVID
Jurământul Horaţiilor
(detaliu),
1784, Louvre

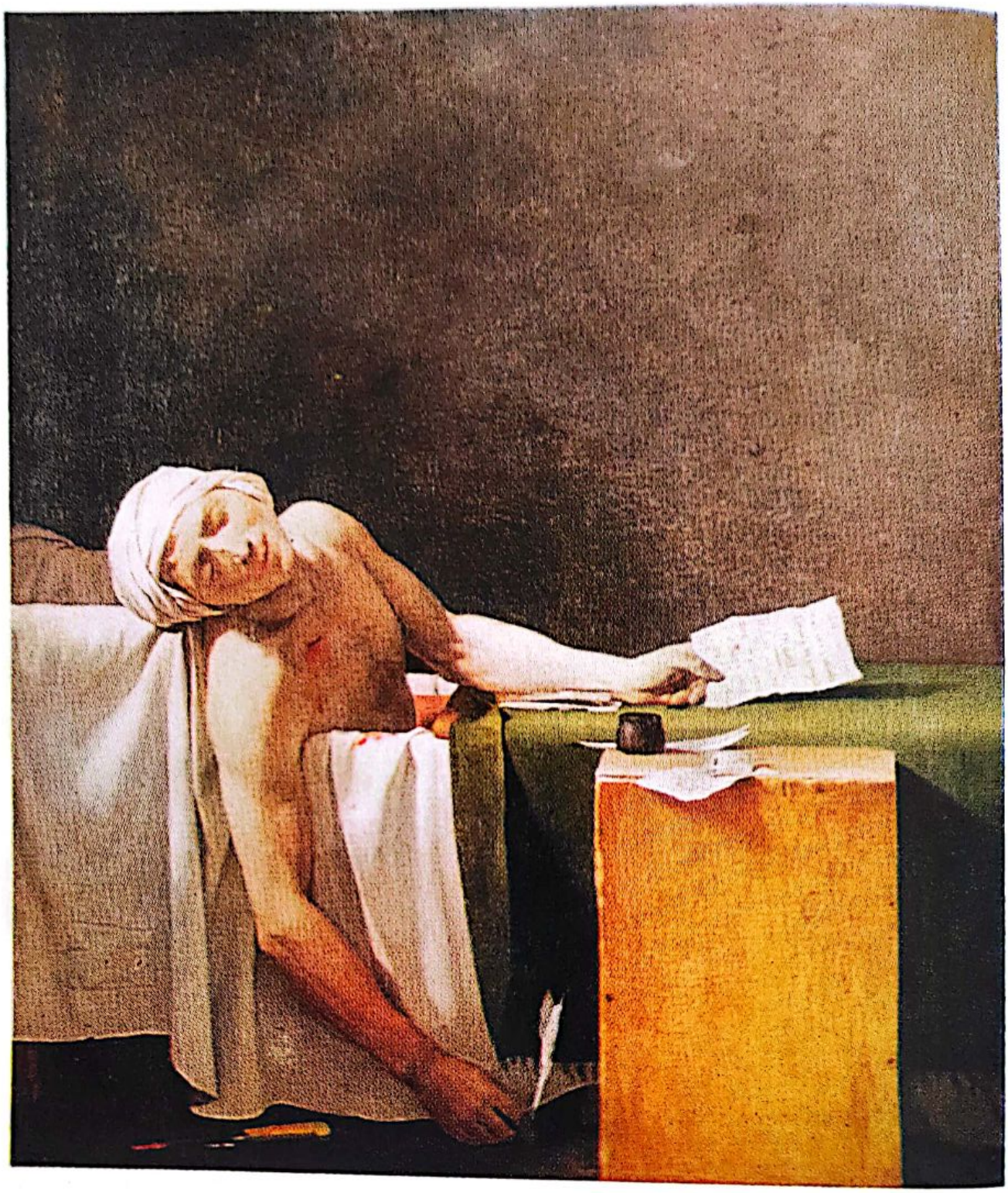
Scanned with CamScanner

Vedere a grădinilor palatului Luxembourg, 1794, Louvre

Scanned with CamScanner

Autoportret,
1794,
Paris, Louvre

Scanned with CamScanner



Marat asasinat,
1793,
Bruxelles

Scanned with CamScanner

de astă dată umanizat. Chipul e palid, privirea suspendată în gol [121]. Acoliții împăratului sînt lipsiți de convingere, mai curînd spectatori, figuranți de mare clasă, arborînd poze oficiale menite a fi admirate de ochiul critic al posterității și deci anume calculate în acest scop. Cu atît mai autentici sînt grenadierii căzuți în zăpadă, răniții și morții, cei ce agonizează pe albul linţoliu al iernii, estompat în depărtările unor zări de plumb, acoperite cu zăbranice fumegînde. Omul și natura se confundă, moartea nu mai e violentă și eroică, ci lentă exasperantă, cufundată în ger, încremenind în infinitul dezolării.

Pictor al războaielor de cucerire, Gros descoperă cu o privire ascuțită, ce nu mai e fermecată de pitorescul vîltorilor, durerea sumbră a ceasurilor de după bătălie, cînd gemetele înfrînților și glorioșilor se confundă, iar suflul neființei se așterne peste încrîncenarea potolită a instinctelor inamice. Tragedia colorată și strălucitoare a vacarmului, iureșul înfruntărilor se curmă în finalul impasibil, stăpînit de sentimentul iremediabilului.

Autor de portrete, Gros dă dovadă de aceleași remarcabile însușiri tehnice și interpretative. *Portretul generalului Fournier-Servolèze* (1812, Muzeul Louvre) este efigia romantică a condottierului modern, expresie dominatoare a individualismului intrepid, înzestrat cu aroganța puțin cinică, puțin eroică a unui arivism ce nu se sprijină decît pe valoarea personală. În fond, asemenea exemplare remarcabile sînt frecvente în epoca napoleoniană propice unui anumit stil de arivism îndeosebi celui militar. Bonaparte însuși oferea, doar un exemplu superior și nu dezmințise întru nimic propria-i butadă, că în raniţa fiecărui soldat poate sta ascuns bastonul de mareșal.

Artistul se dezvăluie simțitor și penetrant cu înțelegere în portretele în care resimte o anume afinitate psihologică față de model, cum e cazul portretului lui *Charles Legrand* (1810, colecție particulară), al pictorului *Alcide de la Rivallière* (1819, Muzeul Louvre) sau al gravorului *André Galle* (1822, Muzeul din Versailles).

Sensibilitatea sa atinge rezonanțe mai profunde în fața femeii. *Portretul doamnei Favrega* (1798, Muzeul din Marsilia) și acela al *Christinei Boyer* (către 1800, Muzeul Louvre) sînt de o esență vădit preromantică. Faptul e cu atît mai

Scanned with CamScanner

surprinzător, cu cît ambele lucrări sînt din tinerețe și atestă la fel ca *Autoportretul* din 1791 o anumită precocitate novatoare.

Doamna Favrega e înfățișată într-o atmosferă animată de jocurile umbrei și luminii ce acuză trăsăturile și încercănează privirea. Pletele negre sînt reslirate pe umeri într-o poetică dezordine, întreaga atitudine este de ușoară delăsare. Brîul oriental, strîns înfășurat sub sîn, și larga o eșarfă vărgată aduc o notă de pitoresc neîntîlnită pînă aici. Avînd ceva din spiritualitatea neliniștită a femeilor lui Delacroix, pe care le anunță, portretul acesta constituie reflexul palpabil al unei stări sufletești. Contemporana Doamnei de Staël și a lui Chateaubriand pare inoculată cu morbul tandru și misterios al acelui *mal de siècle* [122] aflat încă în perioada sa de incubație, dar pe care operele literare din perioada preromantică îl vestesc mai explicit decît artele plastice.

Rămas celebru, portretul *Christinei Boyer*, prima soție a lui Lucien Bonaparte, palidă și melancolică, are o frumusețe nimbată de aura unei morți premature. Căci portretul e postum și floarea plutind pe unda trecătoare a apei nu constituie decît un simbol al plăpîndei și prea scurtei sale existențe [123]. Accentele preromantice nu se disting atît în tratarea picturală, cum se întîmplă în *portretul Doamnei Favrega*, ci mai curînd în atitudine și expresie. Acestea reies cu mai multă delicatețe și poezie în schițele pregătitoare, decît în lucrarea definitivă, unde apar în schimb subliniate de cadrul vegetal. Detașată pe fondul unui frunzar, tînăra femeie cu brațe de marmoră, demne de cel mai exigent penel clasicist, are o gingășie îmbibată de tristețe și o pasivitate contemplativă, ce impresionează prin ingenuitatea mărturisirii neocolite și prin sentimentul evanescenței.

Gros este, însă, mult mai puțin fermecat de imaginea *Doamnei Récamier*, înfățișată la vîrsta declinului (Muzeul din Zagreb) cu o cochetărie desuetă și exterioară ce constă îndeosebi în bogăția gulerului și scufiei de dantelă. Frumusețea plină de prospețime din pînzele lui David și Gérard, celebră odinioară, nu mai e decît o mondenă demodată, cu farmec vetust și banal. Și totuși portretul este interesant datorită cromaticii sale; armonia e caldă, dominată de galbenuri saturate pe fondul brun.

Scanned with CamScanner

Ezitările lui Gros între fermitatea clasicistă a desenului și pornirile unei sensibilități preromantice se lasă deopotrivă descifrate în portretul de copil al lui *Jacques Amalric* (1804, colecție particulară). Pe fondul de un albastru celest, acordat cu acela aproape întunecat al hainei, conturul capului se detașează cu puritate; privirea vie, incarnatul gurii aprins, șuvițele castanii dau viață imaginii, prin accentele de culoare ce spulberă răceala viziunii.

Toate compozițiile lui Gros trădează concepția metodică, creșterea sincronică a construcției. Detaliile sînt orchestrate judicios, supuse ideii de unitate a ansamblului. „Nu trebuie să vă ocupați de o porțiune, fără a privi întregul" sau „Conduceți în mod simultan fiecare parte a ansamblului, astfel încît dacă lucrul ar trebui întrerupt, tabloul să-și mențină omogenitatea în fiecare fracțiune, indiferent de stadiul în care se află" [124]. Pentru orientarea în ansamblu a direcțiilor esențiale din tablou el recurge la așa-numitul sistem al ovelor [125], care fusese practicat în antichitate și care rezida într-un edificiu de ovaluri, indicînd corelația și orientarea porțiunilor compoziționale. În acest sens vor face investigații și Delacroix și prietenul său, sculptorul Antoine-Louis Barye (1795—1875) [126].

Înainte de a se lăsa preocupat de colorit, Gros e captivat de desen, pe care îl eboșează în alburi. Acesta dispare sub straturile de culoare, în timp ce conturele negre ar transpare, dînd o anumită ariditate siluetei. Paleta sa, tinzînd spre luminozitate, ierarhizează cu atenție tonurile, calculate în funcție de contextul coloristic, de efectele de umbră și lumină. Tonurile și nuanțele sînt gradate, înșiruite într-o anumită ordine prestabilită, în funcție de valoarea lor picturală și de efectul ce se cere obținut. În felul acesta tonurile nu se amestecă neprevăzut pe pînză și își păstrează odată cu frăgezimea tonală, valoarea sporită prin integrarea în ansamblul pictural al tabloului. Gros cultivă pasiunea pentru o pictură limpede, pentru cromatica pură, nealterată de amestecuri arbitrare, întîmplătoare și evită utilizarea bitumului, ce înnegrește ulterior pictura. Transpunerea directă a unor tonuri și nuanțe dinainte determinate ca valori cromatice, pe pînză, îl scutește să recurgă la reveniri, ce oboseau suprafața picturii.

Scanned with CamScanner

Fără îndoială, contemplarea operelor veneţiene şi ale lui Rubens i-au fost de mare folos lui Gros în aplicarea acestei metodici pe care le-o predă elevilor săi. Discipolul său englez, Richard Parkes Bonnington (1802—1828), dar mai ales Delacroix, va folosi această metodă, despre care ne vorbeşte pe larg René Piot[127]. Gros este un precursor al procedeelor utilizate de Delacroix, care teoretic ajunge extrem de departe, stabilind teoria reflexelor cromatice şi premergînd la rîndul său unor principii ce vor sta la baza impresionismului francez.

Personalitate complexă şi contradictorie, înzestrată cu însuşiri temperamentale, uneori inhibate de spiritul de şcoală, Gros se defineşte ca primul preromantic autentic.

În ciuda încercării sale deznădăjduite de a reveni la clasicism, determinată de scrupulele sale şi de veneraţia nutrită faţă de David, Gros nu mai poate reface în sens invers calea parcursă. Tocmai lui, celui mai prob şi mai fidel, discipolului îndurerat al maestrului surghiunit, îi datorăm primul pas ireversibil spre romantism.

Artistul care încercase şi copii după miniaturi persane (*Thomas Kouli Kan*, creion şi guaşă, colecţie particulară) este primul în a manifesta interes pentru temele şi motivele orientale. Pornirile novatoare se dezvăluie bogat în creaţia sa şi este neîndoielnic că în împrejurări ce nu l-ar fi abătut de la vocaţia sa reală, sfîrşitul său în loc de a fi o capitulare, se putea transforma în apogeu. Iată ce-l îndreptăţea pe Delacroix să declare cu melancolia unui profund regret, la moartea ilustrului predecesor: „...nu adevăraţii artişti vor rîde de mila lui Gros, văzîndu-l cum se sinucide, atunci cînd crede că gloria sa e pierdută[128]“.

X. PRUD'HON ŞI HEDONISMUL ALEXANDRIN

Prud'hon, acest frate întru romantism al lui Chénier...

Charles Baudelaire

În ansamblul artistic al acestei epoci, în care chiar şi cei mai fideli adepţi ai clasicismului au comis unele abateri de la principiile teoretice impuse, iar Gros însuşi a fost,

Scanned with CamScanner

după spusele lui Delacroix, considerat „eretic“, [129] Pierre-Păul Prud'hon (Cluny, 1758—Paris, 1823) constituie o personalitate aparte. Pictura sa e impregnată de amintirea poetică a rococo-ului, reînflorită anacronic, dar suferind o mutaţie a sensului iniţial.

Alegoria moralizatoare şi graţia melancolică, în care Prud'hon îşi înveşmîntă senzualismul, tind foarte adesea să convertească pretextul epicureic în lecţie de bune moravuri. Artistul contradictoriu şi delicat care a fost Prud'hon, poate nu mai contradictoriu decît contemporanii săi, dar reunind mai evident contrastele ce dezbină aspiraţiile epocii, întruneşte voluptatea unui secol apus cu trăsăturile didactice ale clasicismului, într-o sinteză ce dobîndeşte uneori puternice accente preromantice. Opera sa însumează aspecte, aparent ireconciliabile, dar pe care el ştie să le contopească în armonia unei viziuni extrem de personale.

Individualismul său, foarte pronunţat în comparaţie cu conformismul davidienilor, limbajul liric inspirat de sentimentul naturii, într-un cuvînt nota subiectivă a imaginii, fac din Prud'hon un modern, un precursor al romanticilor.

Fiu al unui cioplitor în piatră, împovărat de o familie numeroasă, viitorul artist îşi începe ucenicia la Dijon, în şcoala de desen a lui Claude François Devosge (De Vosge, 1732—1811), pe care o va frecventa şi sculptorul François Rude (1784—1855). În 1780, cînd vine la Paris, el ocoleşte atelierul lui David, simţind desigur prea puţină înclinare pentru stilul „spartiat“, pe care ireductibilul maestru îl impunea elevilor săi.

Voiajul în Italia (1784—1788) în loc să-l îndemne spre studiul antichităţii, îi dezvăluie pictura lui Leonardo da Vinci (1452—1519) şi a lui Antonio Allegri da Correggio (1489—1534).[130] Primul îi insuflă exemplul conturelor învăluite, pe care Leonardo le realizase prin celebrul său *sfumato*, al doilea îl atrage prin efectele de clarobscur. Aceste însuşiri, ce vor constitui particularităţile dominante ale modului său de interpretare, neagă două dintre exigenţele fundamentale ale picturii clasiciste: linia netă şi clară a desenului pe de o parte, pe de alta lumina egală şi difuză, lipsită de contrastele umbrei. Admiraţia pentru

Scanned with CamScanner

Leonardo, pe care îl numește „părintele, principele, cel dintîi dintre pictori, care l-a depășit cu mult pe Rafael...“,[131] e profundă și dovedește un discernămînt îndrăzneț al valorilor, izvorît dintr-o intuiție artistică mai sensibilă decît aceea a contemporanilor. De Correggio îl apropie nu numai interesul pentru clarobscur, ci și unele afinități temperamentale, dulceața formelor în care întrupează femeia.

Revenind la Paris (1789), Prud'hon aderă la revoluție cu un sincer elan. Alături de David și Gérard, participă la ședințele *Clubului revoluționar al artelor* (*Club révolutionnaire des Arts*) și pronunță ocazional un vibrant discurs. Admirația sa pentru Saint-Just, căruia îi face portretul, pare a fi fost înfocată. Comunitatea convingerilor politice nu contribuie însă la apropierea de David, care îl va numi cu dispreț: „un Boucher, un Watteau al vremurilor noastre“.[132]

Implicația nu e lipsită de oarecare temei. Totuși Prud'hon, care nu are nici strălucirea carnală a lui Boucher, nici fluiditatea eterată a pensulației lui Watteau, nu se dedă fără anumite rezerve hedonismului vizual, sublimat deopotrivă în poem. Senzualismul său e cast, ferit de echivoc, nu cunoaște frivolitățile divertismentului, nici gratuitatea plăcerii. Voalată de o gravitate languroasă, pictura sa tinde să moralizeze prin puterea exemplului, așa cum făcuse și Greuze, de care Prud'hon se apropie prin latura didactică. Doar că lecția sa e blîndă și înveșmîntată în moliciuni sentimentale. De fapt artistul nu păcătuiește atît de greu față de severitatea davidiană și străduindu-se să reliefeze tot ceea ce i se pare că poate servi bunele moravuri, rămîne fidel unor principii etice profesate cu modestie și exemplificate fără retorism, dar care vizează uneori cu un fel de naivitate transformarea morală a omului din societatea instaurată de revoluție.

Licențele sînt de ordin stilistic și, fără îndoială, arta sa e departe de a se conforma unei recomandații formulate inițial de Diderot: „A picta așa cum se vorbea la Sparta [133] “ Ceea ce îi repugnă lui David este spiritul efeminat al picturii prud'honiene, totala lipsă de veleități eroice, substituite prin aspirații lirice. Laconismului aspru, artistul îi preferă poezia anacreontică, legănată în ritmuri elegiace. Bucuria sa de viață se scuză și caută, cu o lirică pudoare,

Scanned with CamScanner

justificări didactice. Ea este nedeghizată, se exprimă sincer, lăcînd o duioasă *mea culpa*.

Debutul artistic a lui Prud'hon e dificil. După întoarcerea din Italia, începe prin a picta portrete şi se zbate în împrejurări precare. În Franche-Comté, unde se retrage în 1794, execută cicluri ilustrative pentru lucrări literare celebre. Ilustraţiile la *Daphnis şi Chloë*, romanul pastoral al bizantinului Longus (secolul al IV-lea,) ilustrat şi de Gérard, pentru *La Nouvelle Héloïse* de Jean-Jacques Rousseau (1712—1778), *Paul et Virginie* de J.H. Bernardin de Saint-Pierre (1737—1814) şi mai ales pentru tragediile lui Racine sînt interpretate cu o înţelegere sensibilă, trădînd receptivitatea faţă de fondul pasional al acestor opere.

În capitală, unde revine în 1796, se îndeletniceşte cu pictura murală.[134] Decoraţiile în stil pompeian pe care i le comandă bancherul Delonois pentru reşedinţa sa, Hôtel de Saint Julien, apoi cele executate pentru alte palate pariziene (al reginei Hortense, al lui Eugène Beauharnais etc.) şi pentru sălile Louvre-ului (1802—1803), îi oferă prilejul să se dedice genului alegoric. Acestui gen îi datorează primele sale succese, ceea ce explică poate perseverenţa lui Prud'hon în utilizarea personificărilor simbolice. Compoziţiile desemnate prin titluri perifrastice înfăţişează scene inspirate din mitologie şi adaptate unor sensuri moralizatoare (*Înţelepciunea şi Adevărul coboară pe pămînt şi Tenebrele ce le învăluiau se destramă la apropierea lor, Studiul călăuzeşte avîntul Geniului, Diana îl imploră pe Jupiter să nu o supună Hymeneului* [căsătoriei] etc.).

O asemenea compoziţie, închinată Păcii (*Allégorie à la Paix*, 1800 sau 1801, Chantilly, Musée Condé) şi reprezentînd în fapt triumful lui Bonaparte, îi atrage favoarea primului consul şi îi consolidează reputaţia artistică. Prud'hon îl reprezintă pe Napoleon sub înfăţişarea încununată cu lauri a unui Caesar, tronînd pe carul de triumf între alegoriile Victoriei şi Păcii, urmat de cortegiul muzelor, artelor şi plăcerilor. Ceea ce îl leagă propriu-zis pe pictor de antichitatea alexandrină este, pe de o parte, înclinarea sa hedonistă, pe de alta, gustul pentru alegoria ce îl preocupă intens. Totuşi picturile acestea, indiferent că sînt aşternute pe un suport mural sau în ulei pe pînză, nu oferă încă întreaga măsură a însuşirilor sale.

Scanned with CamScanner

În schimb, talentul său portretistic se dezvăluie din prima etapă a activității pariziene, în *portretul doamnei Copia* (1792, Paris, colecție particulară) și mai ales în acela al *doamnei Anthony cu copiii* (1796, Muzeul din Lyon). Spre deosebire de portretele bărbătești, printre care se numără și acela al lui *Talleyrand* (1809, Valençay, Indre) mai reci și avînd un anumit caracter de circumstanță, imaginile feminine sînt întotdeauna pătrunse de o notă emotivă, calmă și atingătoare.

Portretul doamnei Anthony respiră atmosfera directoratului și nu este, cel puțin ca factură, cu desăvîrșire liber de înrîurirea lui David. La fel ca în portretele acestuia, silueta albă este foarte clar conturată și se decupează cu sobrietate pe fondul întunecat. Accentul cade pe desen și economia contrastelor de lumină și umbră, încă prea puțin utilizate, indică rezerva și ezitările tînărului artist. Expresia feței e de pe acum impregnată de un fel de dulceață, extrem de discretă, dar prevestind lirismul portretelor viitoare. Gesturile mai libere și mimica firească a celor doi copii sporesc efectul nemijlocit al imaginii. Construcția tabloului e axată pe o diagonală directoare, contrabalansată de verticalismul figurii în alb, pusă în evidență de o lumină puternică, dar egală. Brațul femeii se încrucișează molatic cu diagonala, descriind o scurtă elipsă, ce fără a schimba coordonatele compoziției, o diversifică și îi accentuează reminiscența de tradiție barocă.

Agreat de Napoleon, Prud'hon devine portretistul Josephinei, așa cum mai tîrziu va deveni profesorul de desen al Mariei-Louisa și creatorul proiectelor pentru leagănul destinat prințului Romei. În epoca imperiului, rolul său ca decorator pare a-l fi depășit pe acela al lui David, care colaborase totuși direct cu ebenistul Jacob.

Față de exemplul anterior, imaginea nefericitei împărătese, care va cunoaște nu peste mult repudierea, oferă o viziune nouă și originală, relevînd dintr-o dată posibilitățile depline ale artei prud'honiene. Avînd drept cadru parcul domeniului de la Malmaison, *portretul Josephinei* (1805, Muzeul Louvre) se înscrie cu o rafinată simplitate în context. Cuprins în jocul lent al curbelor și contracurbelor, trupul se reliefează prin rochia de culoare deschisă. Frumusețea bustului, dezvelit de decolteul foarte îndrăzneț,

Scanned with CamScanner

căderea moderată a cutelor subliniază supleţea atitudinii. Elipsa ligurii e dublată de aceea a mantiei întunecate ce, însoţind ondularea torsului, trece domol peste coapse şi genunchi, intersectînd silueta luminoasă care altfel părea mai prelungă. Îndreptat în sens contrar, braţul gol marchează o şerpuire descendentă, iar celălalt, ridicîndu-se, înscrie prin frîngerea cotului un triunghi delicat, încheiat prin atingerea mîinii cu volumul capului. Cu excepţia acestui gest care e căutat, tabloul e de un firesc cuceritor, accentuat de înclinarea visătoare a chipului oval.

Trunchiurile înalte, bogăţia abia întrezărită a frunzişurilor acoperă fondul, lăsînd să se întrevadă doar un colţ de cer, ale cărui lumini filtrate se strecoară turburătoare prin urzeala penumbrelor. Dozînd cu subtilitate clarobscurul şi concentrînd lumina asupra figurii, pictorul o transformă într-o pată clară în mijlocul unei ambianţe de umbră şi vag. Vaporozitatea peisajului contrastează cu substanţa concretă a prezenţei umane, pe care şi-o supune însă, înglobînd-o aceluiaşi suflu şi comunicîndu-i un sentiment al evanescenţei. Prud'hon atinge treapta interpretării interiorizate, punînd în acord pulsaţia naturii cu meditaţia languroasă a sufletului feminin. Portretul Josephinei, înrudit în oarecare măsură cu portretele feminine ale lui Gros, este în istoria picturii franceze primul portret romantic autentic, portretul unei stări sufleteşti (*le portrait état d'âme*), imagine nu a unui caracter, nici a unui cadru, ci a unei stări emoţionale. Izvorînd din concordanţe extrem de sensibile, răscolitoare de fibre adînci, aceasta naşte reveria, învăluitoare şi suavă prin lipsa de obiect.

Operă tîrzie, *portretul doamnei Jarre* (1822, Muzeul Louvre) e concis în delimitarea ovalului creat de fondul monocrom, dar emană o egală putere de seducţie. Frumuseţe junonică, ea se conturează cu bustul dominat de curba puternică a umărului şi a sînului. Tremurul imaterial al umbrei mîngîie carnaţia superbă, lumina repartizată pe suprafeţe distincte pune în evidenţă volumele şi cade pe faţă, conferind blîndeţe expresiei şi sclipiri adumbrite privirii. Podoaba stufoasă a părului, încununată cu o diademă din flori de cîmp, întregeşte imaginea.

Portretul respiră o reverie mai discretă şi mai concentrată. Iubitor de simboluri, Prud'hon îşi învesteşte modelul

Scanned with CamScanner

cu sentimentul calm al plenitudinii, dîndu-i aura mitologică a unei Ceres, zeiță a fecundității, așa cum Josephine îi atribuise sentimentul modern al solitudinii, al individualității umane izolate în sînul naturii, vibrînd la unison cu fiecare adiere a mediului înconjurător.

Înzestrat cu o extremă fină pătrundere a psihologiei feminine, Prud'hon este totuși mai apreciat de clientela vremii pentru compozițiile sale.

Aparținînd etapei timpurii, lucrarea intitulată: *Cortegiul iubirii urmat de Căință* (*L'Amour séduit l'Innocence, le Plaisir l'entraine, le Repentir suit*, Paris, Colecție particulară) încearcă să travestească senzualismul în alegorie moralizatoare. Amor nud, avînd drept singur veșmînt tolba roșie și un capăt sumar de draperie, cu profilul efeminat și coafura grecească încununată cu roze, își desfășoară farmecele pentru a seduce pe tînara fată care personifică inocența. Cu bustul dezvelit, ea se lasă dusă, cedînd impulsului exercitat de micul putto cu părul roșcat, care o trage de poala roză a tunicii străvezii. Ingenios compusă, figura remușcării sau a căinței se conturează în urma cuplului, cu torsul aproape ascuns de aripa albastră a lui Amor. Figură cernită, semănînd cu bocitoarele de pe stelele funerare antice, ea pășește nostalgic, cuprinzîndu-și fruntea în palmă cu un gest de dezolare.

În ciuda acestei personificări, a dezaprobării de altfel lipsită de asprime, ochiul privitorului e absorbit de privelișteа carnațiilor bălaie cu reflexe rozate, amintind insistent armoniile „blonde" ale rococo-ului. Mlădierea liniilor mîngîioase, țesătura delicată a tonurilor pastelate în reverberația diafană, creează poezia imaginii. Interpretarea generalizată, dar extrem de sensibilă a peisajului ce reprezintă o pădure, rezultă din învăluirile luminoase creînd un fel de anvelopă aeriană. În mijlocul armoniei vegetale, lenta ritmare a pașilor frînge staticul. Amintindu-și un procedeu baroc, artistul grupează figurile într-o piramidă abia dezaxată și le dă o înclinare divergentă față de aceea a trunchiurilor de copaci, îndreptați în sens contrar, detaliu compozițional ce favorizează sugestia mișcării.

Creată fără efort și tocmai de aceea odihnitoare, pînza aceasta idilică se străduiește să reconcilieze moștenirea

Scanned with CamScanner

senzualistă a lui Boucher, căreia îi conferă un aer de galanterie antichizantă, cu tendințele moralizatoare ale lui Greuze, căutînd acel *juste milieu* care să-i îngăduie redarea nudurilor sub pretextul interpretării didactice. Preferința pentru nudul integral, sau foarte sumar îmbrăcat, e de altfel motivată prin tradiția clasicistă.

Schița înfățișînd *Deșteptarea lui Psyche* (Muzeul din Chantilly) trădează același interes viu pentru nudul femeiesc, ce reeditează ca proporții un gen preferat de pictorii și sculptorii secolului al XVIII-lea, îndeosebi de Boucher și Pajou [135]: femeia mai curînd mignonă, cu formele compacte dar de o senzualitate delicată, tip de ingenuă voluptoasă, care aici apare înconjurată de o ceată de putti.

Compoziția nu constituie decît o lucrare preliminară pentru pînza de mai tîrziu, pe care o intitulează *Psyche purtată de zefiri* (1808, Muzeul Louvre). Susținută cu gingășie de vînturile, personificate printr-un adolescent cu aripi de fluture și copilași zburători, Psyche culcată pe nor străbate spațiile, cufundată în vis. Trupul în molatică destindere se desenează pe așternutul de văluri fluturate. Arcuit în elipse aeriene, vălurile subliniază senzația zborului, abil sugerată. Atitudinea delăsată a capului, înclinat pe umăr, pleoapele grele, pecetluite de somn, nasul drept și gura întredeschisă evocă stăruitor madonele, dar și pe *Antiopa* lui Correggio (*Jupiter și Antiopa*).

Deși modelarea este obținută prin treceri extrem de ușoare de la porțiunile luminate la cele umbrite, concepția formei nu este cu desăvîrșire străină de aceea a clasicismului. Conturarea mai decupată a siluetelor, în ciuda liniei suple și voalate, limpezimile carnației și reluarea acordului alb, albastru, galben, preferat de davidieni, pledează pentru o asemenea înrîurire. Cu deosebirea că trupurile nu mai au fermitatea statuilor, nici răceala lor, ci o frăgezime și o vibrare caldă a epidermei, obținută prin aplicarea fondului roșu sub pastă și prin reflexele violacee ale umbrelor.

Figurile secundare sînt armonios grupate în jurul diagonalei descrise de corpul femeii, care emană o dulce înfiorare. Doar grația afectată a unor detalii, de exemplu ținuta degetelor ce încheie printr-un arabesc gratuit linia scurtă a antebrațelor, turbură prin nota factice sinceritatea viziunii.

Scanned with CamScanner

Pentru a obține transparențele umbrei, pictorul uzează din abundență de bitumen. Premergînd unei predilecții tehnice, comune unui mare număr de pictori din secolul al XIX-lea, Prud'hon pare a fi fost printre cei dintîi care, neprevăzînd consecințele nefaste, au abuzat de această substanță. Oferind inițial o neobișnuită catifelare a tonurilor, bitumenul sau asfaltul înnegrește cu timpul îndeosebi tonurile deschise, provocînd în genere o întunecare a pigmenților. Uscîndu-se greu, are o instabilitate moleculară ce determină necontenite dilatări și contractări sub influența diferențelor de temperatură și, ca atare, produce crăpături ale stratului de culoare. Deși pînzele lui Prud'hon au suferit din această pricină o anumită alterare a tonurilor, se poate distinge preocuparea pentru alegerea unor nuanțe mai saturate. El convertește galbenul rece al davidienilor în auriu și, acordîndu-l complementar cu ametistul umbrei, obține un colorit mai cald, vibrînd melancolic. Ochiul său receptiv intuiește expresia afectivă a acordului cromatic, însușire prin care Prud'hon premerge deopotrivă romantismului.

Inspirată de versul horațian:
„*Raro antecedentem scelestum deseruit pede Poena claudo...*“ compoziția *Răzbunarea și Justiția divină urmărind crima*, executată în 1808 pentru Palatul de Justiție din Paris (transferată în 1826 la Muzeul Louvre), constituie un exemplu de energie morală în opera lui Prud'hon. Forța ideii se acordă de astă dată cu o interpretare dramatică, dominată de acțiune și de pregnanța expresiilor. Peisajul solitar, atmosfera nocturnă subliniază relieful redat prin contraste de umbră și lumină, a cărei sursă e discul lunar. Paloarea lunii e proiectată asupra trupului ce zace pe pămînt cu brațele desfăcute. Torsul în elipsă apare asemenea unui arc luminos, în timp ce capul e învăluit în întuneric. Artistul trasează domol, dar sigur, conturele, captivat de puritatea acestui corp de Adonis, rudă cu Endimionul lui Girodet, pe care Prud'hon îl admirase în 1792. Întreaga claritate a tabloului e concentrată asupra celui doborît. Contrastul cu înfățișarea dură a ucigașului e izbitor. Capul, care pare să fie inspirat de bustul antic al împăratului Caracalla, își întoarce privirea spre victimă. Pasul fugarului, trecînd peste brațul destins al celui răpus, e greu, trupul masiv,

Scanned with CamScanner

brațele atletice par să se curbeze sub strivitoarea povară a faptului săvîrșit. Reflexe aruncate de torța ce arde în mîna Justiției sclipesc pe pielea aspră, vestind apropierea implacabilă a pedepsei pe care, amenințătoare, Răzbunarea divină o pregătește, urmărindu-l din zbor. Planarea celor două personaje alegorice e dominatoare, acoperă partea superioară a tabloului, indicînd prezența imanentă a unei legi îndreptate împotriva nedreptății și a crimei. Menținute în clarobscur, lăpturile monumentale dobîndesc o tărie misterioasă, rațional ignorată, dar presimțită de cel ce încearcă să se salveze printr-o zadarnică fugă.

Reliefarea etică are un caracter mai puțin didactic, pentru că e pătrunsă de un avînt emoțional ce poate fi numit cu drept cuvînt romantic. În ciuda limbajului alegoric, felul direct al exprimării, sinceritatea simțirii sînt susținute de contrastul voit între întuneric și lumină, transpus pe plan moral și interpretat în accepțiunea antagonismului bine-rău, procedeu prin excelență romantic.

Prud'hon aparține clasicismului doar prin spiritul ordinii și prin aspirația spre forma purificată, pe care le moștenește de la davidieni. Hedonismul său, deși recurge la haina mitologică, este eliberat de filiera savantă, arheologică, izvorăște din amintirea sincer retrăită a senzualismului alexandrin.

Ca sentiment el este modern, în ciuda predilecției sale pentru alegorie. Prin simplificări și generalizare artistul izbutește să se elibereze aproape total de tot ceea ce este livresc și factice. Senzitiv, el e stăpînit de o dulce melancolie, în care gestează boala viitoare a secolului, acel *mal du siècle* care va înflori îndeosebi în literatura romantică. Reținut în mărturisirea propriilor simțiri, Prud'hon e subiectiv cu discreție și sentimental cu noblețe, fiind preocupat de ideea stilului, a ținutei, pe care o datorează deopotrivă clasicismului dar și unei tradiții mai vechi, instaurate de Poussin. Receptiv și suplu, el nu se poate detașa totuși de dezideratul perfecțiunii formale, pe care o caută nu în frumusețea virilă ci în eudemonia feminității.

Femeia constituie pentru el un prilej de desfătare vizuală, îndemn la meditații languroase. Fără a atinge nivelul decantării totale, asemenea lui Ingres a cărui contemplație este dominată de un calm cerebral și care vede în trupul

Scanned with CamScanner

femeii înainte de toate un suprem pretext de stilizare, Prud'hon nu este lipsit de eleganţă şi de o anumită noblețe a stilului. Permeabil la farmecul feminităţii, acest preromantic, îndrăgostit cu gingăşie de forma estetică, se distinge printr-o profundă notă elegiacă.

Este adevărat că adesea tonul elegiac e concurat de limbajul moralizator. Dar oricît s-ar strădui să recurgă la voalări didactice, senzualismul liric transpare prin toţi porii picturii sale. Preromantică prin tot ceea ce ţine de sentiment şi poezie, prin înclinările sale picturale, vestind procedee care îşi vor găsi expresia deplină în arta generaţiei de la 1824, opera lui Prud'hon este infinit mai aproape de sensibilitatea modernă decît de concepţia clasică.

Înflorescenţa pînzelor prud'honiene poartă parfumul acelei „suavităţi" şi acelei „graţii" despre care Delacroix menţiona că „vor rămîne însuşirile particulare ale talentului său" [136].

XI. MICII MAEŞTRI

Faceţi ca voi, şi nu ca mine.

Jacques-Louis David

În afara unor artişti de vădită importanţă, a căror contribuţie creatoare marchează etape în diversificarea limbajului clasicist, conceput adesea cu o severitate mult atenuată şi lăsînd să se întrevadă calea nouă a unei viziuni de nuanţă preromantică, şcoala lui David a dat şi o întreagă constelaţie de mici maeştri. De însemnătate secundă, artiştii aceştia practică adesea genuri care, în accepţiunea purismului clasicist, sînt considerate minore.

Printre discipolii direcţi se numără în primă linie adepţii compoziţiei istorice: Germain Drouais (1763—1788), care îl însoţise în 1784 pe David în Italia şi îl ajutase la realizarea tabloului *Jurămîntul Horaţiilor*, Jean-Baptiste Regnault (1754—1829) cunoscut îndeosebi prin compoziţia alegorică *Cele trei graţii* (Muzeul Louvre) şi Guillaume Guillon (Letiers sau Lethière) (1760—1852), creol originar din Guadelupa, care pictează *Moartea Virginiei* (Muzeul

Scanned with CamScanner

Louvre), inspirată de celebrul roman al lui Bernardin de Saint-Pierre, el însuşi preromantic prin sentimentul naturii, prin înclinarea către pitoresc şi exotism. Ganelon de Carcasone (1738—1833), Jacques-Augustin Pajou (1766—1828), Alexandre-Évariste Fragonard (1780—1850), fiul celebrului Jean-Honoré Fragonard (1732—1806) ilustru pentru pictura rococoului, apoi Abel Pujot (1785—1861) sînt activi în provincie.

Pictura de moravuri zugrăvind scene anecdotice, inspirate din viaţa contemporană şi reeditînd uneori într-o factură proprie teme sugerate de pictura de gen olandeză din secolul al XVII-lea, îşi are reprezentanţii săi, uneori meritorii. Philibert-Louis Debucourt (1755—1832), Jean-Baptiste Malet (1759-1835), Léonard Defrance (1735-1805) dar îndeosebi Louis-Léopold Boilly (1761—1845) excelează în zugràvirea analitică a episodului surprins pe viu şi redat cu fineţea spiritului de observaţie, căruia nu-i scapă detaliul caracterizator.

Alături de Cochereau, menţionat anterior, nu este lipsit de importanţă nici Michel-Martin Drölling (1786—1851) în al cărui atelier au poposit succesiv pictorii români de la 1848: Ion Negulici (1812—1851), Constantin Daniel Rosenthal (1820—1851) şi Barbu Iscovescu (1816—1854), apoi Theodor Aman (1831—1891). François-Marius Granet (1775—1849) este fără îndoială cel mai interesant dintre davidieni. Interioarele sale mănăstireşti degajă o atmosferă vizibil înrîurită de pictura flamando-olandeză, pe care o preferă în ciuda anilor petrecuţi între ruinele Romei. Cetatea eternă îl copleşeşte nu atît prin vestigiile antichităţii sale, cît prin climatul poetic şi vetust. Coloseul îl seduce nu prin măreţia evocării istorice ci, după cum însuşi o mărturiseşte, „prin vegetaţia ce învăluie ruinele, prin galeriile sale sumbre unde lumina este atît de bine distribuită, încît orice pictor care va avea puţină înclinare pentru culoare şi pentru efect nu va putea rezista dorinţei de a face studii...“ [137]. Preocupat de redarea efectelor de clarobscur, sentimental atras de imagini paseiste, pictorul acesta al mănăstirilor şi catacombelor, reluate în numeroase replici şi variante, este în fond un preromantic care pictînd monumente medievale se inspiră din trecutul naţional al Franţei, preludiind astfel unor preocupări ce vor deveni persistente la adepţii romantismului.

Scanned with CamScanner

Numărul pictorilor de portrete este extrem de abundent: Louis Gauffier (1761—1802), Jean-Baptiste Wicar (1762—1834). François Xavier Fabre (1766—1837), autorul unui portret al sculptorului Canova, lucrează precumpănitor în Italia, formînd împreună cu Ingres un grup aparte, acela al „davidienilor din Italia", țară unde își petrec o bună parte din viață. Printre parizieni se află alături de Robert Lefevre (1756—1850), Henri-François Riesener (1767—1828) și George Rouet (1784—1869). Fiind unul dintre elevii preferați ai lui David, acesta din urmă colaborează cu maestrul la executarea unor pînze de mari dimensiuni din epoca napoleoniană: *Încoronarea* și *Distribuirea drapelelor pe Cîmpul lui Marte.*

Printre portretiști întîlnim și numeroase femei, dintre care două deosebit de înzestrate. Constance-Marie Charpentier (1767—1849) realizează în *portretul domnișoarei Charlotte du Val d'Ognes* (New-York, Metropolitan Museum of Art.), atribuit inițial lui David, o imagine plină de sensibilitate și delicatețe. Vaporoasă pe fondul de lumină, silueta fetei blonde, învеșmîntată într-o rochie de voal cu transparențe palid albastre, se decupează cu grație suavă. Marie-Guilhelmine Benoist (1768—1826) creează în schimb în *Negresa* (1800, Muzeul Louvre) o efigie pregnantă prin desen și culoare. Limpede desenat, bustul brun cu reflexe roșcate, umerii puternic articulați și capul statuar, cu ovalul prelung pus în evidență de turbanul alb, se armonizează bogat cu galbenul auriu al fondului[138].

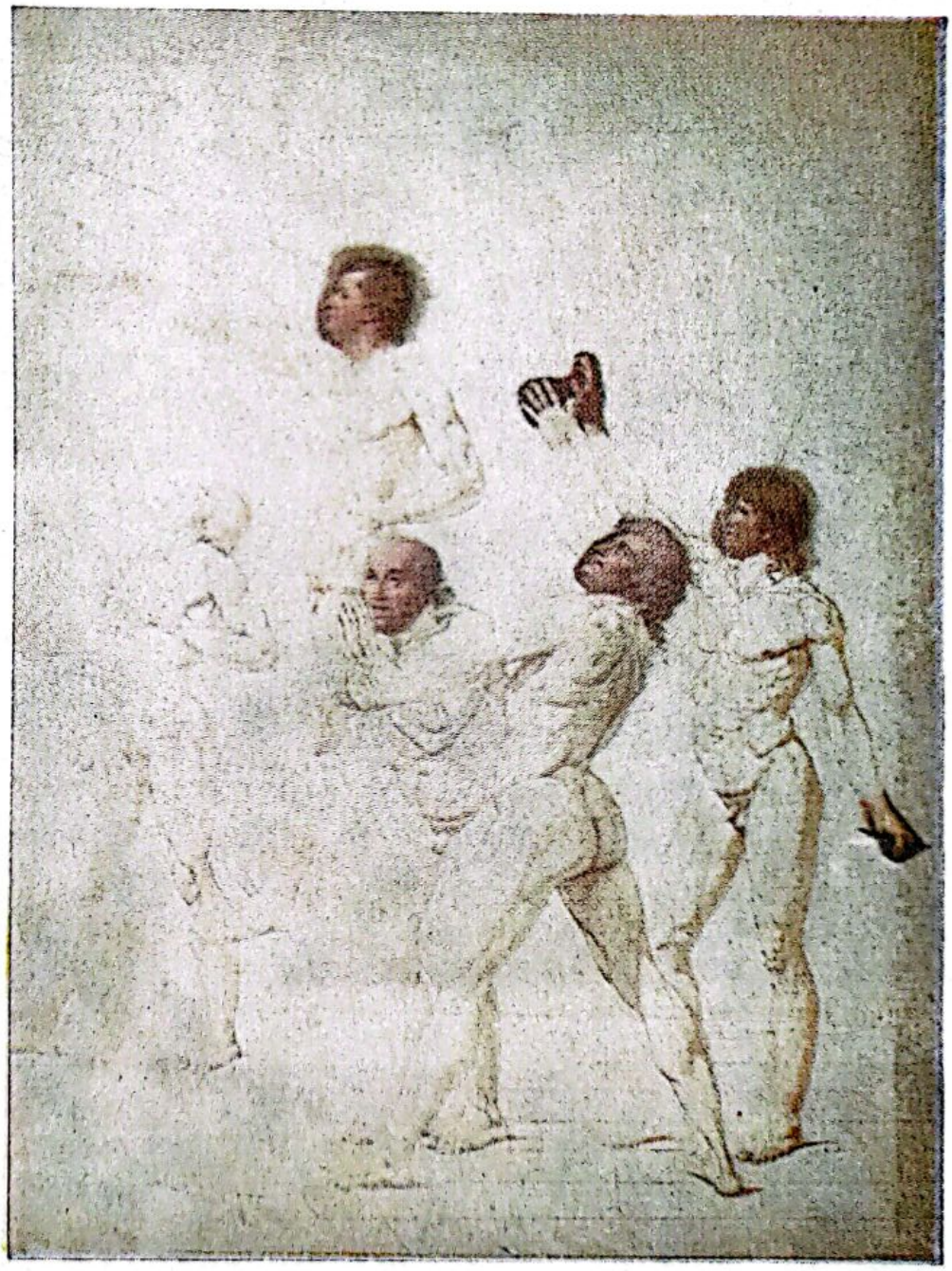
Unii descendenți ai școlii davidiene s-au specializat în scene de vînătoare și în scene războinice. Pictori „animalieri" și „bataiști" (*bataillistes*), ei își încadrează de obicei subiectele în peisaj. Jacques-François-Joseph Swebach, zis „al fîntînilor" (*Des Fontaines* sau *Fontaine*, 1769—1823), pictor de porțelanuri la manufactura din Sèvres, care plecînd în Rusia devine directorul manufacturii imperiale din Petrograd, și Xavier Leprince (1799—1826) se citează printre cei mai notorii.

Gen neglijat și privit cu dispreț de clasiciști, peisajul este totuși ilustrat prin doi pictori demni de luare aminte: Achille Etna Michallon (1796—1822), trădînd unele înclinații preromantice, și Georges Michel (1763—1843), mai curînd prerealist, supranumit Michel de Monmartre, pen-

Scanned with CamScanner

DAVID

Jurămîntul din sala Jeu de Paume, (detaliu) schiță, 1791, Louvre



Scanned with CamScanner

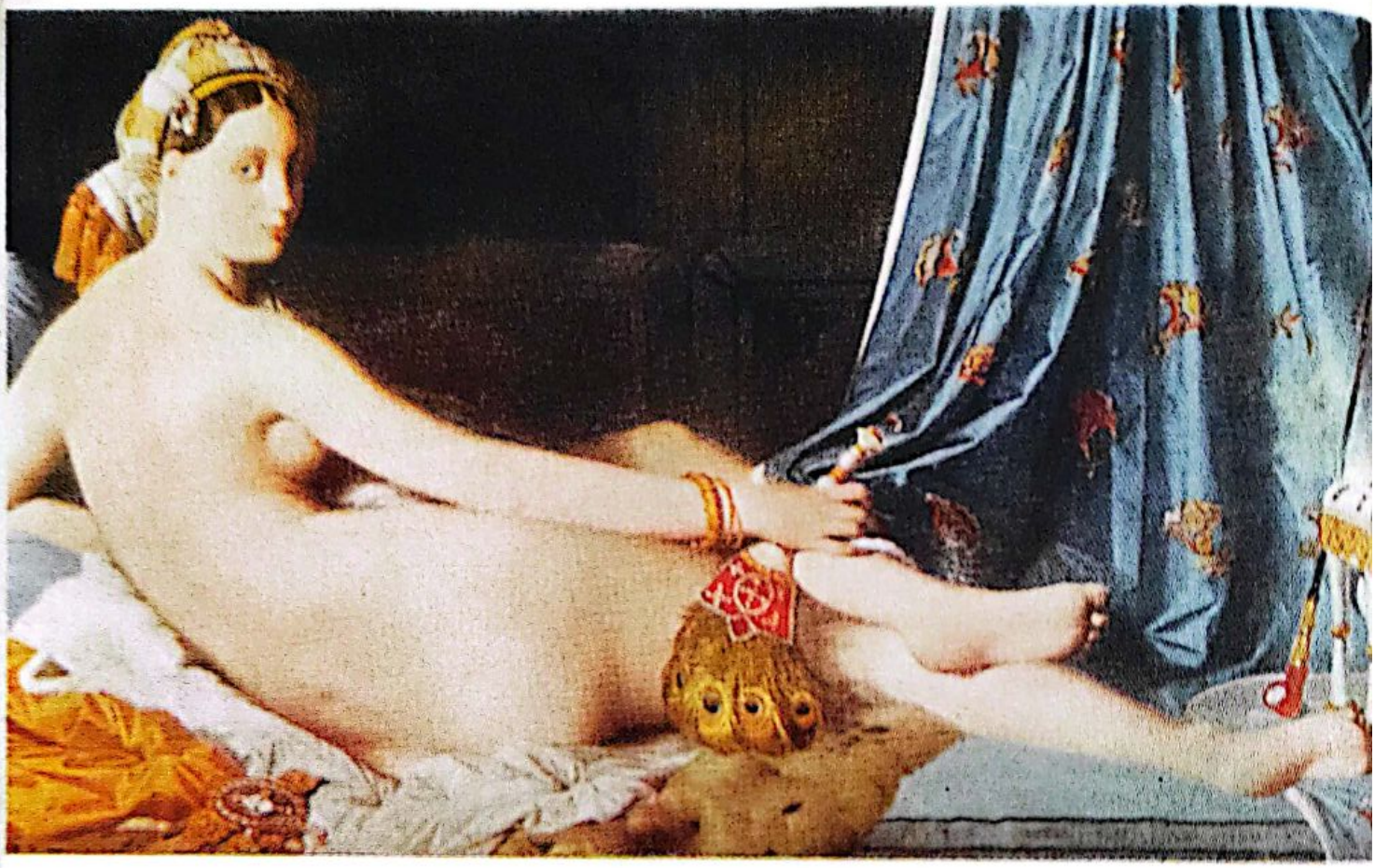
Scanned with CamScanner

Odaliscă și sclavă,
1842, Baltimore,
Walters Art Gallery

INGRES

Ducele de Orléans,
1842, Louvre

Scanned with CamScanner



Marea odaliscă.
1814,
Louvre

Scanned with CamScanner

tru că pictează în mod predilect morile de vînt de pe acea întinsă cîmpie Montmartre, ce avea să devină unul dintre cartierele laimoase ale metropolei pariziene [139]. Preocupările atît de restrînse pentru peisaj, ca gen independent, nu trebuie să ne mire, dacă ne amintim afirmația unui critic de artă care, în 1796, declara pe un ton ce părea să nu admită replica: „Nu vă voi spune nimic despre peisaj, este un gen care nu s-ar cuveni tratat" (Lettres critiques et philosophiques sur le Salon de l'an III) [140].

Se cuvine, în sfîrșit, să-i amintim pe miniaturiști. Jean Baptiste Isabey este celebru prin finețea interpretării, iar Jean Guérin (1760—1836) contează ca unul dintre ultimii maeștri ai genului, a cărui epocă de glorie fusese secolul al XVIII-lea. Invenția fotografiei pe care i-o datorăm chimistului Nicéphore Niépce (1765—1833) și *daguerréotypia*, fotografia perfecționată de Louis Daguerre (1789—1851), au pricinuit căderea în desuetudine a delicatelor portrete miniaturi, executate în acuarelă pe fildeș sau pe pergament.

XII. INGRES

Pictorilor și poeților le aparține dreptul de a îndrăzni totul.

Horațiu

Oricît de bogată ar fi ramificația școlii davidiene și ascendența sa artistică, importanța numerică nu poate egala prestigiul unui singur discipol care domină prin personalitatea sa cu totul excepțională cea de a doua etapă a clasicismului. În această etapă (1824—1848), doctrina davidiană se angajează într-un violent conflict cu romantismul, definindu-se prin opoziție, iar reprezentantul său suveran va deveni Jean-Auguste Dominique Ingres (Montauban, 1780—1867, Paris).

Ceea ce conferă un relief atît de puternic carierei sale artistice, prelungită mult dincolo de limita cronologică indicată, ține pe de o parte de însușirile indiscutabile ale operei, pe de alta, însă, de caracterul paradoxal al evoluției sale. Căci, înainte de a deveni, la vîrsta maturității, marele

Scanned with CamScanner

pontif al clasicismului, zdruncinat de violența afirmărilor romantice, Ingres a comis el însuși acte de apostazie și a fost considerat, încă de pe vremea debutului, un renegat.

I. DISIDENTUL

> Ce caută, dar ce visează D-l Ingres? Ce-a venit să spună în această lume? Ce adaos nou aduce la evanghelia picturii?
>
> *Charles Baudelaire*

Are 17 ani cînd, sosind la Paris, se înscrie printre elevii lui David. În 1797, în sanctuarul davidienilor se constituise așa-zisa sectă a „bărboșilor" (les Barbus), patronată de Maurice Quaï, sectă ce se mai numea și a „gînditorilor" sau a „primitivilor" [141], de care Ingres se simte în mod spontan atras. Particularismul acestui grup pare a-l fi influențat pe tînărul originar din Montauban, trezind în el înclinări ce vizau ideea de a reforma arta și care se întîlneau cu o predispoziție subliniată și firească spre genul portretistic. Or, această predispoziție constituie primul, dar și cel mai constant simptom al atracției pe care natura a exercitat-o și nu va conteni să o exercite asupra spiritului său creator.

În 1801 obține premiul Romei cu o compoziție intitulată *Achille și solii lui Agamemnon*, dar nu intră în posesia bursei ce i se cuvenea, decît cu o întîrziere de cinci ani. În intervalul acestei așteptări, Ingres, căruia i se permite să locuiască în fosta mănăstire a Capucinilor [142], unde stătea și Gros, are o situație precară. I se acordă doar două comenzi oficiale, aceea a unui tablou înfățișîndu-l pe *Bonaparte prim consul* (1805, Muzeul din Liège) și un portret al lui *Napoleon împărat* (1806, Paris, Hôtel des Invalides), apreciate defavorabil. Se vorbește despre desenul „sec și decupat", despre „maniera bizară". La Salonul din 1806, unde expune și portretul, ulterior devenit celebru, al *Doamnei Rivière*, opoziția davidienilor izbucnește, declanșînd o ripostă aproape brutală a criticii contemporane și a lui David însuși. I se reproșează caracterul „straniu, revoluționar, gotic" [143] al picturilor sale. Se merge pînă la asburd; adversarii îl taxează de „gotizant", „chinez" și „exotic" [144].

Scanned with CamScanner

Ceea ce pare, însă, efectiv ciudat în toate acestea este vehemența atacului și epitetele arbitrare ce plouă asupra sa. În afara picturii davidiene, Ingres pare a fi fost preocupat în această fază mai ales de sculpturile și desenele clasicistului englez John Flaxman (1755—1826), de pictura vaselor grecești și de tablourile contemplate în atelierul vecinului său Gros. Nici una dintre aceste înrîuriri nu-i puteau inspira orientarea extremistă de care era acuzat. Artificial creată, reputația sa de „primitivism" va supraviețui totuși îndelungat acestui debut nenorocos, devenind în cele din urmă un fel de modă [145]. În fond, care era însă înțelesul acestui termen, cu care Ingres era fără cruțare etichetat și care în ultimă instanță era echivalent cu disidența? Disidența lui Ingres era reală, deși nu ostentativă, se pare, și rezida în două trăsături fundamentale: aspirația spre contactul nemijlocit cu natura și tendința spre o puritate a liniei, urmărită nu sub aspectul nobleței demonstrative a conturului, ci considerată ca o valoare de expresie în sine.

Nu încape îndoială, conflictul precoce și-a lăsat pecetea atît asupra caracterului lui Ingres, cît și asupra evoluției sale artistice, de loc rectilinie și justificînd pînă la un anumit punct opiniile heteroclite emise de anumiți comentatori. Anticonformismul său și veleitatea timpurie de a-și crea un stil personal constituie păcatul său capital, trădînd intenția de a se sustrage din cercul prea strîmt al doctrinei ce i se impunea.

De la tînărul apostat, pe care colegul său de atelier, Etienne-Jean Delécluze (1781—1863) îl descria „îndemînatic, studios" și plin de seriozitate, dar „lipsit de spirit" [146], la marele pontif al clasicismului, întronat în 1824, ca cel mai exclusivist reprezentant al dogmei artistice, s-a produs în mod evident o mutație, pe cît de profundă, pe atît de neașteptată. Acesta este poate principalul motiv care a creat și continuă că creeze dificultăți de interpretare exegeților de artă, stîrnind uneori aprige controverse. Marcată de întorsături neașteptate, evoluția lui Ingres este într-un fel deconcertantă. Ea devine totuși mai lesne explicabilă dacă ținem seamă de structura sa și de contextul mai larg al contemporaneității sale.

Ingres, omul și artistul se desfășoară într-o perioadă amplă, cuprinzînd nu mai puțin de șapte decenii (1797—

Scanned with CamScanner

1867). E o întreagă epocă în care istoria Franței, înscriindu-se în cadrul european, trece prin evenimente cruciale, de o răscolitoare însemnătate social-politică, străbătînd revoluții și schimbînd forme de guvernămînt, la care Ingres pare să asiste cu o totală nepăsare. Imperiul napoleonian (1804—1815) a fost desființat inițial în 1814, apoi cu desăvîrșire înlocuit de restaurație (1815—1830). Revoluția din 1830 care aducea pe tronul Franței pe Ludovic Filip d'Orléans, „regele cetățean", a precedat revoluția burghezo-democratică din 1848, urmată de instaurarea efemeră a celei de a doua republici, apoi de dominația lui Napoleon III, care înființează cel de al doilea imperiu (1852—1870). În acest mediu social-istoric s-au desfășurat rapid tranzițiile și coexistențele pe tărîm artistic: clasicismul persistent, romantismul năvalnic, școala peisagiștilor de la Barbizon, realismul, în sfîrșit impresionismul ce se închega și își contura tehnica novatoare în deceniul al șaptelea [147], înverșunîndu-se împotriva academismului.

Nu putem nega, ceea ce alții au afirmat cu prisosință și evident cu temei, că atît opera, dar mai ales atitudinile și ideile lui Ingres sînt adesea contradictorii, derutante chiar. Ceea ce a fost considerat „complicat" este, însă, poate mai curînd complexitate, acceptată de unii, refuzată de alții. O complexitate nu odată paradoxală, peste care s-a suprapus cotidianul evenimentelor, alternînd neșansa cu perspectiva compensației. Cum ne-am putea altfel lămuri fețetele multiple pe care artistul le oferă: un Ingres maestru necontestat al portretului; un Ingres atras succesiv sau paralel de mitologie, de istoria Franței medievale, de pictura religioasă; un Ingres cu tendințe preraffaelite; dar întotdeauna magnetizat de făptura femeii, chiar și în cea mai dogmatică dintre ipostazele sale. Ingres, adept al naturii, Ingres sclav și rege al unui canon. Mulți l-au considerat prin excelență clasic, alții au văzut în el un romantic, un „romantic înghețat" desigur [148].

Ce este adevăr și ce este exagerare în toate acestea? Ingres nu ne oferă decît o singură certitudine, refuzul său de a nu se lăsa prins în nici o formulă definitivă, îngăduind infinite problematizări pe marginea creațiilor și principiilor sale, obligîndu-ne la sondări și reflecții aprofundate.

Scanned with CamScanner

A fost consecutiv martor, adept şi oponent al unor evenimente artistice desfăşurate sub ochii săi. Unele l-au lăsat indiferent, altele i-au stîrnit mînia, într-o foarte lungă şi în cele din urmă glorioasă carieră, în care s-a simţit cînd insignifiant, cînd Jupiter. Timpul i-a acordat cu generozitate libertăţi de alegere de care artişti decedaţi tineri nu au beneficiat. Este destul să ne gîndim la Géricault şi la Bonnington [149].

Natura l-a înzestrat cu o structură viguroasă şi cu o voinţă tenace. Sever prin educaţie, voluptos refulat, exigent în tot ceea ce privea arta, Ingres era dornic de stabilitate; temperament solid, dar sensibil, şi-a creat din muzică o a doua pasiune [150]. Acesta era domnul Ingres cînd sosea la Paris, dornic de a contempla universul cu ochii proprii şi nu cu aceia ai maeştrilor. Un opoziţionist juvenil şi extrem de talentat care a avut de suferit inevitabila dezamăgire, implicată de îndrăznelile pretimpurii. Deşi n-a fost singurul apostat, a şocat probabil prin precocitatea veleităţilor sale şi prin personalitatea atît de net conturată. De ce s-a făcut atîta caz de disidenţa lui Ingres şi atît de puţin de aceea a „bărboşilor", care constituiau un întreg grup, de Maurice Quaï, care la un moment dat l-a influenţat pe David însuşi? Probabil pentru că aceştia reprezentau doar o curiozitate, în timp ce Ingres însemna o primejdie. Calitatea sa artistică impunea fie adeziunea fie refuzul; oricum nu putea fi trecută sub tăcere.

Statornic şi demn, tînărul a suportat injuriile şi sărăcia, refuzînd să-şi sacrifice ţinuta unor avantaje materiale. Italia i-a deschis două orizonturi, acela al antichităţii autentice şi al picturii quattrocentiste, dar nu i-a oferit decît o bunăstare şi succese efemere. Ingres s-a încrîncenat în disidenţa şi penuria sa materială şi morală, s-a închistat într-o dispreţuitoare izolare. Izolarea aceasta l-a ţinut departe de firul pasionant al evenimentelor contemporane, dar i-a favorizat căutările estetice. Estetismul său a fost identificat uneori cu formula artei pentru artă, pronunţată de unii istorici de artă [151] ca un verdict.

Şi totuşi singurătatea sa era roasă, dacă nu numai decît de ambiţii declarate, de conştiinţa unei capacităţi artistice superioare şi profund ultragiate. De ce n-am spune lucrurilor pe nume, Ingres n-a avut noblefea unui Dela-

Scanned with CamScanner

croix, care se izola din necesitatea creaţiei sale şi nu pentru a-şi obloji rănile. Refuzurile şi injuriile îndurate, la care Ingres va contribui din plin, nu l-au diminuat moralmente şi nu i-au modificat ţinuta. Şi să nu uităm că Delacroix [152] şi Géricault [153] s-au numărat printre primii admiratori ai apostatului clasicist. Dar lui Ingres, doar gloria putea să-i vindece ulceraţiile.

Pendulările sale între pragul inferior al disperării profesionale, între psihoza insuccesului şi altitudinile rîvnite ale unei poziţii dominatoare, spre care aspira nu numai cu legitimitatea însuşirilor sale artistice, ci cu impetuozitatea încătuşată a personalităţii sale de meridional sănătos şi puternic, l-au determinat să se lase lesne sedus — în momentul în sfîrşit oferit — de aura unui pontificat pe care îl considera un drept sacru. Ingres a comis, poate cu ingenuitate, poate cu nerăbdătoare bună-ştiinţă, un compromis care, după spusele lui Venturi, l-a făcut să confunde „avantajele lui sociale şi calităţile sale de artist“ [154].

De aici înainte, artistul se manifestă tiranic, dovedeşte reacţii disproporţionate [155], subiectivităţi împinse pînă la intoleranţă [156] şi uneori pînă la totala denigrare a celorlalţi artişti contemporani. Înălţat în jilţul oficialităţii, copleşit de onoruri, continuă să se vaiete, ca în 1857 [157]. Fostul opoziţionist devine mai intolerant decît fusese David vreodată. Tirania lui David s-a exercitat în numele unei arte care se voia prin excelenţă „utilă“ şi „socială“, în numele unui crez social-politic pe care îl slujea. Aceea a lui Ingres este de o natură cu totul personală, vecină cu egolatria. Nimic mai elocvent pentru vanitatea sa grandomană decît refuzul adresat ministrului Adolphe Thiers, care îi oferea să picteze interiorul bisericii La Madeleine din Paris, în 1836. Autocomentarul este de o voluptoasă aroganţă: „Ocazia era frumoasă, fiindcă totul mi-a servit pasiunea! Oh! dar cît de dulce şi de senzuală mi-a fost rostirea acestui *nu*!“[158]

Şi mai grăitoare este opacitatea sa faţă de transformările artistice din timpul pontificatului său, transformări din care nu vrea să priceapă nimic, pe care le ignoră cu furie. „Nu sînt şi nu vreau să fac parte din secolul meu apostat“[159]. Nu vrea nimic în afară de dogma sa, de frumuseţea grecilor şi a lui Raffael. Pare orb şi surd la tot ce se petrece în jurul său, indiferent cu duşmănie la progresul artistic la care

contribuise și la care mai contribuia, împotriva propriei sale voințe. Așa cum se încrîncenase în opoziție, pînă la maturitate, se încrîncenează acum cu gelozie, cu lașitate chiar, în ideile sale preconcepute, situîndu-se în afară de timp. E greu de precizat dacă e vorba aici de o anchilozare sau de o uluitoare lipsă de clarviziune, provocată de un minus de inteligență. Poate că Delacroix avea dreptate afirmînd că opera lui Ingres este „expresia completă a unei inteligențe incomplete“ [160].

Din fericire, opera, limpede și eudemonică, n-a fost atinsă de micimile sufletești ale insului Ingres și undeva, într-o sferă greu de precizat, artistul se detașează miraculos de individualitatea cotidiană a creatorului, îngăduindu-ne să facem abstracție de ea. Opera, ea singură, ne poate oferi răspunsul potrivit la întrebarea, pe care nu fără maliție o ridica [161].

2. PORTRETISTUL

Trebuie să dai sănătate formei.

Jean-Auguste Dominique Ingres

Înainte de a fi început să picteze, Ingres a învățat de la tatăl său, care era sculptor, să deseneze și să cînte la vioară. Cultivată din adolescență, această dublă pasiune, pentru linie și pentru melodie, determină unele constante esențiale ale artei sale: claritatea construcției înlăptuită sincronic în ansamblul ei [162], ermetismul conturelor trasate printr-un duct continuu și suplu, de asemenea gustul pentru largheța arabescului.

Senzual obsedat de ideea disciplinei, econom pînă la austeritate, el aspiră creînd arhitectonica tabloului nu atît spre monumentalitate, spre grandoarea exterioară, cît spre stilul desăvîrșit. Procedeul său e inductiv, pornește de la particular la general, de la individ la tip și integrarea în „stil“ se realizează prin eliminarea accesoriilor inexpresive, dar fără a sacrifica detaliile caracterizatoare.

Renunțînd la idealul unei frumuseți preconcepute, susținut de davidieni, Ingres creează pe viu, sub impulsul nemijlocit al naturii care îl călăuzește și, de ce n-am spune-o,

Scanned with CamScanner

îl îmbată. Această cumpănită beție face ca arta lui să-și piardă caracterul de retortă, îmbrăcînd atît de firesc o perfecțiune surprinzătoare și aparte, comparabilă cu aceea a naturii însăși ce îmbină atît de frecvent frumosul cu viciile formei. Ingres nu neagă aceste vicii, nu le repudiază ci dimpotrivă le menține ca un semn al particularității, avînd grija să le amornizeze întregului. Corecturile nu lipsesc în arta sa, dimpotrivă constituie o cale a stilizării. Dar niciodată el nu epurează propriu-zis modelul, nu îl golește de substanța sa umană, ci se mulțumește să năzuie spre ireproșabilul interpretării. De aceea imaginea nu e rece, ci decantată, puritatea stilului nu umbrește veridicul și nu diminuează respirația vitală a modelelor sale.

Portretul l-a magnetizat fără încetare, în cursul întregii sale activități. Este neîndoielnic, că în principiu și Ingres ar fi preferat să se ocupe îndeosebi de compoziția istorică, mergînd la pas cu deziderатul modei clasiciste, dar el este, mai ales în prima etapa, irezistibil stăpînit de atracția genului portretistic [163]. Căci, portretul însemna contactul direct cu natura, voluptatea de a o domina și de a o transpune în artă.

Nu sînt puțini aceia care au observat că această pasiune putea fi determinată și de lipsa de imaginație a pictorului [164], constituind un subterfugiu fertil pentru creația sa. Oricum, e un adevăr, că de la începuturi, artistul se lasă posedat de natură, pătruns, cucerit de evidența sa, căutînd ceea ce Venturi numește „coincidența între artă și frumusețe“ [165]. Modul său de a aspira spre ideal se îmbină cu o savoare materială, pe care Stendhal a remarcat-o [166], conferind imaginii acea robustețe strălucitoare și calmă, vecină cu palpabilul. Raportul concret-abstract, dintre modelul real și reflectarea sa artistică, se precizează printr-un dozaj atît de perfect, de subtil, încît procedeul nu mai poate fi sesizat în etapele sale intermediare. Capodopera pare născută de-a gata. „Arta nu atinge niciodată un asemenea grad de perfecțiune ca atunci cînd se aseamănă atît de mult cu natura, încît poate fi confundată cu natura însăși. Arta nu izbutește niciodată mai deplin, afirmă Ingres, decît atunci cînd rămîne ascunsă“ [167].

Urmărite cronologic, portretele trădează diferențieri de calitate, fără a știrbi, totuși, precocitatea perfecțiunii sale.

Scanned with CamScanner

Autoportretul, pictat la vîrsta cînd împlinise 24 de ani (1804, Chantilly, Muzeul Condé) se impune prin severitatea liniei, subliniată de fermitatea atitudinii și gestului. Privirea e pătrunzătoare, gura și bărbia trădează trăsături voliționale. Există, însă, o eleganță nepăsătoare în felul în care și-a răsfrînt mantia, dezvelind albul cămășii, iar curba amplă a mînecii înscrie o diversiune în stereometria alcătuirii piramidale. Coloritul e sobru, extrem de reținut, dominat de brunuri, griuri și alburi cu reflexe verzui, acordate cu tonalitățile mai animate ale feței. Recomandînd pictorilor să se ferească de culoarea „ardentă", Ingres opta de preferință pentru griuri, ori de cîte ori i se părea că nu găsește tonul potrivit [168]. Preocuparea pentru fidelitatea caracterului, grija nițel crispată de a nu trăda natura, rezultă cu prisosință din această lucrare de tinerețe. Utilizînd suprafața întinsă și unitară a unui fond nud, Ingres nu se detașase, încă, decît parțial, de influența lui David, pentru care pledează și neutralitatea intenționată a acordului cromatic.

Modelele feminine vor fi acelea care, eliberîndu-l de sentimentul constrîngerii, îl vor face să dobîndească de timpuriu prețioasa mlădiere a liniei și armonia sinuozităților caligrafiate, acea puritate a conturelor ce va constitui obiectivul suprem al artei sale. Împotriva voinței sale, tînărul pictor își trădează estetica senzualistă, comentată cu o șăgalnică, dar nu mai puțin muscătoare ironie, de Baudelaire: „... dragostea pentru femeie. Libertinajul său e serios și plin de convingere. Domnul Ingres nu este niciodată atît de fericit și de puternic, decît atunci cînd geniul său se luptă cu farmecele unei tinere frumuseți" [169].

Înfățișată pe fondul liniștit al unui peisaj de țară, delimitat de panglica orizontală a unui rîu, ușor adumbrit, capul și bustul *Domnișoarei Rivière* (1805, Muzeul Louvre) se detașează pe albastrul neturburat al cerului. Capul rotund stă pe un gît statuar, lin prelungit pînă în marginea decolteului decent. Imobilitatea, puțin rigidă, a figurii virginale care închide în negrul catifelat al privirii și în buza cărnoasă tăcerile expresive ale unei senzualități latente, accentuează staticul imaginii. Profilarea pe un cadru neobișnuit de larg la Ingres, care nu recurge de obicei la peisaj ca fond pentru portretele sale, sugerează un fel de monu-

Scanned with CamScanner

mentalitate a gingaşei fete. Dar şerpuirile neaşteptate ale unui boa de vulpe polară, îmbrăţişînd braţele înmănuşate pînă peste cot, introduc cu rafinament o notă exterior senzuală; se preling în jurul figurii, încolăcind-o mîngîios. Dominantele cromatice: alb-galben-albastru, moştenite de la davidieni, sînt accentuate de fondul întunecat din partea interioară a tabloului, susţinînd prospeţimile rozate ale carnaţiei.

Portretul doamnei Rivière (1805, Muzeul Louvre) este mai liber şi mai bogat tratat, cu o plenitudine contenită doar de preciziunea desenului. Femeia matură îl cucereşte mai profund decît frumuseţea fetei nubile.

Liniile compoziţiei sînt cursive, atitudinea are ceva molatic, vecin cu reveria. Ingres insistă cu un vizibil interes asupra incarnatului ce s-a încălzit, anunţînd viitoarele tonuri de ambră. Urmăreşte cu o voluptate discretă rotunjimile bustului şi căderea leneşă a braţului, ascuns în faldurile şalului de caşmir. Delicata policromie orientală a extremităţilor brodate se armonizează cu albastrul de catifea al perinilor, în care e tolănită, stîrnind reflexe pe albul satinat al rochiei. Infinitul rafinament cromatic, ce nu mai e atît de rece, pune în evidenţă uşoara lascivitate a privirii şi atitudinea de leneş abandon al făpturii stenice.

Jocul elipselor şi al contraelipselor compune cu o patimă savantă efigia nu a femeii, ci a feminităţii însăşi. Complexitatea, fără îndoială căutată, a imaginii se dezvăluie printr-o creştere lentă, simfonică, îngăduind pictorului să atingă sursele unui erotism desăvîrşit, deşi reticent încă, total epurat de fiorul vulgarului. La 25 de ani, Ingres îşi dă întreaga măsură într-un portret de femeie. Înainte de a-l fi cunoscut pe Raffael, utilizează mijloace apropiate, creînd un arabesc al sinuozităţilor domoale, pe care nu le închide într-un *tondo* [170], ci într-un oval.

Prezenţa feminină este atît de puternică, încît înrîureşte portretul-pereche al soţului. Figură bonomă, plină de calm, iluminată de reflexul unui surîs primitor, dar totuşi reţinut, *Domnul Rivière* (1805, Muzeul Louvre) este privit cu o binevoitoare înţelegere, cu simpatie chiar. Descrierea molcomă a înfăţişării e contrazisă doar de linia transantă a spătarului de la jilţul empire şi de structura viguroasă a capului masculin.

Scanned with CamScanner

Cunoscut sub denumirea de *Frumoasa Zélie*, portretul doamnei Aymon (1806, Muzeul din Rouen), este mai concentrat și aparent mai sobru, din pricina unei puneri în pagină simplificate. Dar strălucirea întunecată a ochilor și unduirile gurii întredeschise exală o aromă tare, stăpînind imaginea. Intensitatea tonală a șalului roșu, buclele negre învolutate în inele pe fruntea netedă, fără cusur, concurează albastrul rece al fondului pe care conturele se decupează net.

Printre primele portrete pictate în Italia, acela al *Doamnei Devauçay* (1807, Chantilly, Muzeul Condé), cunoscută și pentru legăturile sale intime cu ambasadorul Franței, oferă poate cea mai decantată factură. Experiențele anterioare își găsesc în compoziția acestui portret expresia deplină, prin uluitoarea perfecțiune a confluențelor liniare. Spătarul rotund al fotoliului încadrează lateral figura, continuînd elipsa umărului — de o neverosimilă albeață în vecinătatea catifelei de culoare închisă — amplificată de pata largă a șalului, înfășurat peste braț și marcînd o diagonală suplă ce traversează corsajul. Mîna ce ține evantaiul rămîne ascunsă, dar brațul gol se arcuiește, puțin prea scurt, magnetizînd ochiul spectatorului. Deși oval, capul pare aproape rotund, din pricina netezimilor părului, simetric despărțit prin cărarea de mijloc. Sprîncenele sînt mai curînd drepte, ochii pe care îi încondeia cu atîta plăcere sînt puțin prea îndepărtați, lărgind astfel dimensiunea transversală a feței și amplificînd petele pometilor. Nasul pare mai drept, coborînd spre gura destul de subțire, arcuită copilăros în sus. „A desena nu înseamnă a reproduce pur și simplu conture; desenul nu constă numai din linie: desenul este în același timp expresia, forma interioară, modelarea".[171] Umbrele sînt dispuse cu zgîrcenie, abia nuanțate și așezate exclusiv pe contur[172], de unde limpezimea excesivă a planurilor faciale și ale bustului. Albeața strălucitoare a carnației este obținută printr-o maximă economie în utilizarea alburilor, în afară de ea.

„Pictorii se înșală, scria Ingres, cînd recurg fără măsură în tablourile lor la prea mult alb, pe care sînt apoi nevoiți să-l estompeze și să-l stingă. Albul trebuie păstrat pentru lumini, pentru acele străluciri ce determină efectul tabloului", constatînd: „Nimic nu e alb în corpurile vii,

Scanned with CamScanner

nimic nu este în mod pozitiv alb; totul este relativ. Alături de acele femei strălucitoare de albeaţă, aşezaţi o foaie de hîrtie."[173] Într-adevăr pieliţa aceasta imaculată, orbitoare a doamnei Devauçay, nu este decît rezultatul unor contraste cromatice, susţinute de sărăcia umbrelor.

Contemporan cu lucrarea precedentă, *Portretul pictorului Granet*, prieten cu Ingres, (1807, Aix-en-Provence, Muzeul Granet) constituie un amestec de austeritate şi poezie. Tenul are netezimi rozate de porţelan, obţinute prin glasiuri, dar chipul ramîne puternic conturat, neocolind proeminenţa pometilor şi pătratul voluntar al bărbiei. Ochii cenuşii sînt plini de visare, buclele şerpuiesc lin peste frunte, gulerul alb încadrează favoriţii. Faldul mantalei descinde alene de pe umăr, peste piramida bustului. Figura este aproape aceea a unui romantic şi pe monocromia verde-albastră a fondului, are un efect monumental, dominînd fără rezerve masele arhitectonice grupate în dreptul orizontului. Spiritul de sinteză se întîlneşte cu rafinamentul motivelor subalterne, alcătuind perfecţiunea întregului. „Formele frumoase sînt alcătuite din planuri drepte şi din rotunjimi. Formele frumoase sînt acelea care au fermitate şi plenitudine, în care detaliile nu compromit aspectul maselor mari." Afirmaţia aceasta se reconfirmă necontenit în opera lui Ingres, constituind în ultimă instanţă o constantă fundamentală, procedeul nedezminţit al artei sale.[174]

Poet al senzualismului meditativ, iubitor al formelor domoale şi largi pe care le reuneşte cu o deplină coerenţă într-o viziune eudemonică, aspirînd spre statica monumentală [175], înrudirea contemplaţiei sale artistice cu aceea a lui Raffael e lesne de înţeles. Dar sentimentul său e mai sever, euritmia curbelor tinde nu spre inefabila dulceaţă a umbrianului, ci mai curînd spre un fel de asceză apolinică. Gîndul permanenţei îl urmăreşte, dictează statornicia dominantelor armonice, lăsînd să transpară ca un motiv secundar, acompaniator, inflexiunile adînc gustate ale frumuseţii erotice, întrupată în fiinţa femeii.

Cu vîrsta, senzualismul său devine tot mai puţin reticent, nu numai în tablourile cu nuduri, ci şi în portretele mai tîrzii, îndeosebi în acela al *Mariei Marcoz*, frumoasa romană de dincolo de Tibru, din cartierul Trastevere, devenită graţie farmecului său vicontesă de Senonnes

Scanned with CamScanner

(1816, Muzeul din Nantes). Fața ușor alungită e cuprinsă într-un oval perfect, încoronat de coafura înaltă. Delicatețea trăsăturilor, sfiala languroasă a privirii sînt subliniate de unduirile învoalte ale decolteului îndrăznet, ce se ivesc lără ascunzișuri prin transparențele muselinei. O fragilă rozetă de horbote reține mătasea subțire în jurul gîtului. Indolența frumuseții meditative este aureolată de reflexul îndepărtat al femeii raffaelite, avînd aceeași senzualitate visătoare, dar mai puțin somnolentă și pură.

Acordul tonurilor calde e dominat de roșul de culoarea rodiei și galben, ce alternează materialitatea prețioasă și mată a catifelei cu lucirile unor ape satinate. Armonia intensă trădează modificările survenite pe paleta lui Ingres, în urma contactului cu pictura italiană quattrocentistă, cu așa-zisă artă preraffaelită. Luxul descriptiv al detaliilor vestimentare, redate uneori cu minuții de miniaturist, pledează în principiu pentru aceeași influență. De remarcat însă, că deși zăbovește asupra particularităților mărunte, Ingres nu scapă nici o clipă din vedere integritatea ansamblului.

Nedatat, dar aparținînd, după cum ne-o indică mînecile mari, bufante și pieptănătura cu bucle monumentale aduse pe creștet, epocii Louis-Philippe (1830—1848), *Portretul doamnei Marcotte* (Muzeul Louvre) evocă o figură balzaciană dintre cele mai subtile. Ochii bruni, cu irisul larg, au sub arcul încondeiat al sprîncenelor căutătura stăruitoare și limpidă.[176] Gura sinuoasă răspunde tonurilor calde ale carnației, avantajate de fondul închis și de reflexele mătăsoase ale rochiei cafenii, prinsă cu o cataramă de metal sub sîn.

În îndelungata sa carieră, pictorul a executat o sumedenie de portrete, memorabile prin distincția liniei și prin exactitatea caracterizării. Două dintre acestea prezintă o importanță subliniată.

Expus la Salonul anului 1833, *Portretul domnului Bertin senior* (1832, Muzeul Louvre) este capodopera portretistică a lui Ingres. Fondator al acelui Journal des Débats, care era și a rămas, pînă la al doilea război mondial, purtătorul de cuvînt al celei mai conservative fracțiuni a burgheziei franceze, domnul Bertin întruchipează un tip social, cristalizat sub domnia lui Louis-Philippe, supranumit „regele burghez".

Scanned with CamScanner

După reiterate tatonări ale punerii în pagiuă, pictorul a ales atitudinea cea mai elocventă pentru definirea insului, izbutind a-l esenţializa. Masiv, domnul Bertin este de o corpolenţă greoaie. Domină însă prin fermitatea privirii şi prin gestul mîinilor rapace, strîngînd între degetele restirate, ca într-o gheară, rotulele genunchilor. În obrazul puhav nasul e drept, buzele subţiate a viclenie. Fruntea se înalţă, însă, biruitoare şi liberă sub coama leonină, retezată scurt, a părului cărunt. Sigur de sine, pătruns de o autosuficienţă prin care respiră satisfacţia puterii, bărbatul vîrstnic dar viguros, cu aerul de stăpîn, apare ca o personificare a propriei sale clase. Este însăşi burghezia triumfătoare, consolidată, stăpînind fără indulgenţă, absorbită de propriile sale interese. Piramida amplă a figurii e încadrată de ansele braţelor robuste. Sobrietatea coloritului, menţinut într-o gamă neutră dar ales nuanţată, simplitatea fondului, contribuie deopotrivă la reliefarea fizionomiei. Reflectare a generalului în individual, caracterizarea este penetrantă şi puternică, echivalînd prin veracitate cu o luare de poziţii din partea artistului.

Contrastînd în mod izbitor cu efigia anterioară, *Ducele de Orléans* (1842, Muzeul din Versailles), îşi alungeşte talia subţiată, ce reliefează eleganţa aristocratică, orgoliul şi aroganţa personajului. Încadrată într-un context pictural moderat, în care fondul e dominat de culoarea drojdiei de vin acordată cu griuri nuanţate, uniforma în roşu, negru şi aur dobîndeşte un efect vibrant.

Concomitent, Ingres termina *portretul alegoric al compozitorului Salvadore Cherubini* (1770—1842), început la Roma în 1839 (Muzeul Louvre). Adăogind pînza, pictorul a introdus figura simbolică a Muzicii care întinde o mînă protectoare peste creştetul muzicianului. Fizionomia respiră o intensă concentrare, încercînd să exprime ceva din însuşi momentul gestaţiei muzicale.

„Trebuie să dai sănătate formei“[177] spune Ingres, de aceea portretele sale sînt întotdeauna stenice în frumuseţea lor amplu circumscrisă, beneficiind de largheţea şi de preciziunea liniei [178]. Forma, redată prin amploarea maselor, modelate rotund [179], evitînd detaliile interioare aparente, trebuie să se dilate şi să fie concomitent învăluită de contur [180].

Scanned with CamScanner

Numeroasele desene, executate de preferință pe o hîrtie ușor colorată și avînd granulația fină, cu ajutorul unui vîrf subțire de creion sau cu mină de plumb, a cărui poantă e dură și ascuțită, sînt de o perfecțiune inegalabilă. Umbrele sînt sugerate prin imponderabile frotiuri, accentele de lumină prin ușoare notații în guașă sau în creion alb, împrumutînd o mare frăgezime epidermelor feminine. Creionate întotdeauna pe viu, schițele vizează constant sinteza și expresivitatea siluetelor, sacrificînd de obicei detaliile vestimentare. Ele nu prezintă de fel urme de șterșături sau reveniri, distingîndu-se printr-o neștirbită continuitate a liniei.

Ingres a obținut această excepțională siguranță și claritate grafică prin exerciții intense și de durată. O serie de lucrări executate în peniță dezvăluie reluarea succesivă a aceloraşi teme [181]. Unele au un caracter schematic; capetele sînt substituite prin cercuri și ovaluri, iar membrele sugerate sumar prin cîteva verticale, dovadă că artistul insista asupra structurii desenului, pe care se străduia să o fixeze cît mai exact, recurgînd uneori la geometrizare. Precedate adesea de crochiuri de nud [182], studiile portretistice sînt lipsite de caracterul preliminar al improvizației și trezesc impresia operei finite. Personajul se conturează cu certitudine, apare întreg, cu specificul caracterului, cu individualitatea sa lăuntrică. Ochiul ager al desenatorului pătrunde dintr-o singură străfulgerare reflectarea eului în fizionomie.

Portretele lui *Paganini* (1815), al *Doamnei Destouches* (1816), cu grația dulce a chipului încadrat de unduitoare penaje, figura inteligentă a *pictorului Barbier-Walbonne* (1821), aceea malițioasă a *Domnului Leblanc* (1823), în sfîrșit portretele de grup ale *Familiei Forestier* (1806) și ale *Familiei Stamaty* (1818) toate păstrate la Muzeul Louvre, constituie capodopere ale genului. Reunind mai multe personaje, exemplele ultime pe care le-am citat se disting prin unitatea compoziției și coeziunea psihologică, însușiri pe care viitorul său admirator Edgar Degas (1834—1917) și le va reaminti în momentul cînd va aborda portretul de grup al *Familiei Belleli* (1860—62, Muzeul Louvre).

Executat în anul plecării sale în Italia, *Familia Forestier*, insistă asupra figurii centrale, o tînără fată care își plimbă

Scanned with CamScanner

degetele pe clapele clavecinului, aţintind privitorul cu ochii plini de iubire. E domnişoara Forestier, prima logodnică a lui Ingres, care îl acompania la vioară şi care nu se va consola de a fi fost părăsită [183].

Mai mult decît celelalte genuri abordate, portretele ne dezvăluie natura olimpiană a lui Ingres şi ne-o dezvăluie în mod constant. Nici urmă de dramă, de problematizări psihologice, de sentimente contradictorii, în toate aceste imagini în care pare să aducă un omagiu vitalităţii senine, armonioase.

Susţinînd cu o fervoare nestrămutată primatul elementului gratic în artă, al liniei considerată ca supremă valoare de expresie, el merge pînă la a proclama în mod exagerat: „un lucru bine desenat este întotdeauna destul de bine pictat".[184] Şi totuşi, deşi e profund convins că desenul rezumă esenţialul, constituind osatura imaginii, el nu merge pînă la a repudia culoarea, ca David, mulţumindu-se a o subordona. El preţuieşte culoarea ca un adaos decorativ [185]. Iată-l deci, făcînd o concesie în raport cu cerbicia clasicistă, în virtutea căreia culoarea era negată, ca fiind un simplu artificiu senzualist. Rezervele anticromatice ale lui Ingres sînt de un caracter mai curînd teoretic, căci în practică ochiul şi sufletul său de meridional nu-i îngăduie să renege cu desăvîrşire voluptăţile paletei.

Nestatornic şi adeseori crud în ironiile sale la adresa lui Ingres, poetul Charles Baudelaire (1821—1867) îi recunoaşte însă „tactul miraculos" în alegerea unor modele care îi îngăduiau „valorificarea talentului său". „Femeile frumoase, naturile bogate, sănătatea calmă şi înfloritoare iată triumful şi bucuria sa! "[186]

3. ÎNTRE NATURĂ ŞI ANTICHITATE

> Desenul marelui desenator trebuie să rezume idealul şi modelul.
>
> *Charles Baudelaire*

Spre sfîrşitul anului 1806, cînd se instalează la Roma, în Villa Medici, Ingres este profund dezamăgit. Măreţia unui trecut fastuos pe care cetatea eternă i-o aşternea în faţă se deosebea prea mult de palida evocare a antichităţii

Scanned with CamScanner

pe care o plăsmuise claisicismul davidian. „Ah, cît am fost de înşelat!“[187] exlamă cu o sinceră amărăciune, lepădîndu-se de ultimele rezerve doctrinare, ce îl mai reţinuseră, în pofida înclinărilor sale firești.

Reacţia se produce spontan şi iremediabil, fără crize dubitative, căci, deşi tînăr, Ingres era de pe acum un artist format. Iar formaţia sa se realizase într-un contact strîns cu natura, graţie numeroaselor portrete create la Paris.

Interesul adînc pentru natură stă la baza acestui proces de reconsiderare a antichităţii greco-romane, săvîrşită de Ingres cu o pasiune lucidă şi logică. El nu iubeşte mai puţin antichitatea decît emulii lui David, o vede, însă, cu ochi mai limpezi şi o judecă, înainte de a o accepta. După Venturi: „ataşamentul lui Ingres pentru antichitate e mai sentimental, mai pasionat şi, deci, mai romantic decît al lui David.“[188] Deşi exagerată, afirmaţia delimitează o diferenţiere netă între două optici. Spre deosebire de David, necontenit preocupat de detaliile de culoare locală, servindu-se de antichitate mai ales ca de un cadru, Ingres merge la esenţă. Înzestrat cu ascuţimea observaţiei, meticulos, Ingres studiază fenomenul nu în aparenţele sale, ci în miezul său, căutînd cu nesaţ mereu acelaşi lucru: natura şi stilul.

Apollinaire observa că Ingres a fost singurul pictor care a cunoscut bine antichitatea, pentru că a creat într-o perioadă în care arhitectura se transforma, influenţată de modelul Partenonului şi cînd adevăratele capodopere ale artei greceşti, acelea ale epocii clasice, erau în sfîrşit dezvăluite. Exemplul acestora îl îndemna „să caute stilul acolo unde l-au găsit şi grecii: în natura însăşi.“[189]

Studiile executate după Flaxman, sculptor prestigios, autor al unor ilustraţii pentru tragediile lui Eschil, pentru *Iliada* şi *Odiseea* lui Homer (dar şi pentru *Divina Comedie* a lui Dante) îi oferiseră exemplul de urmat al compoziţiei sobre, înfăptuită cu preciziunea liniei evocatoare şi suple. Pictura vaselor greceşti îi descoperise virtuozitatea siluetelor şi a conturelor expresive. Arta etruscă îl îndemnase spre simplitate, iar basoreliefurile egiptene demonstrau efectele plastice de un preţios rafinament ce se puteau obţine prin îmbinarea planurilor drepte cu jocul curbelor.

Scanned with CamScanner

Relaţiile cu arhitectul Hittorf care proiectează decorul antic pentru marea compoziţie „Stratonice“ trădează aceeaşi grijă atentă de a se informa, de a cunoaşte cît mai fidel aspectele antichităţii în artă.

Cazul lui Ingres nu este, de altfel izolat. La Florenţa sculptorul Bartolini respingea anticul convenţional al lui Canova, iar „domnul Ingres *revoluţionar in felul său*, cum spune Baudelaire, protesta de unul singur împotriva erudiţiei, a falsului stil roman şi a falsului stil grec al şcolii lui David.“[190]

Spre deosebire de adepţii winckelmannismului, Ingres nu a preluat un canon gata elaborat, ci şi-a făurit unul propriu. Stilizarea sa nu porneşte de la o idee artistică aprioric formulată şi nici n-a constituit iniţial o dogmă, în prima etapă a activităţii sale, foarte fertilă în tatonări. Dogma este, în fapt, arborată ca o reacţie antiromantică, în timpul pontificatului său şi va avea, în mod paradoxal, un caracter foarte individualizat, ca expresie nu atît a unei doctrine, ci mai curînd ca un semn al tiraniei personale pe care Ingres o impune printr-un imens abuz de voinţă.[191]

În mod constant, artistul a pornit, chiar în lucrările de imaginaţie, de la un dat real, pe care s-a străduit să-l sublinieze. Modelele sale n-au fost sculpturile greco-romane, ci oameni vii, redaţi în esenţa individualităţii lor. Ceea ce împrumută, însa, de la antici este procedeul, luînd ca model pe Fidias care „a atins sublimul, corectînd natura cu ea însăşi.“[192]

Şi Ingres porneşte de la realitate, dar nu se lasă stăpînit de ea, ci aspirînd spre frumos îndreaptă ceea ce i se pare că turbură armonia întregului. El nu se poate dispensa de model, deşi refuză să-l accepte cu o fidelitate servilă, refuză sa-l reproducă exact. Iluzionismul său e exigent, pentru că tinde spre un ideal, nu acceptă ipostaza de sclav al naturii. Aceasta condiţionează, însă, naşterea însăşi a operei de artă. „Pentru a-l picta pe Ahile, cel mai frumos dintre oameni, chiar de n-ai avea la dispoziţie decît un slut, va trebui să te slujeşti totuşi de el pentru structura corpului uman, pentru mişcare şi pentru căderea faldurilor.“[193]

Artistul sesiza, cu prodigiosul său spirit de selecţie, că arta trebuie să reliefeze caracterele esenţiale ale modelului, să le elibereze, pentru a dezvălui frumosul.[194]

Scanned with CamScanner

Chiar și după ce ajunsese șeful opoziției clasiciste, împotriva romanticilor, Ingres nu ezită să rămîie credincios acestei fundamentale convingeri. Într-o ședință a Academiei de Arte Frumoase (1827) îl înfruntă deschis pe Quatremère de Quincy, acuzîndu-l: „el recunoaște oamenilor meritul de a avea un stil *frumos-ideal*, termen facil în vorbire și extrem de subtil; dar fals, greșit, echivoc și care a pricinuit mai multe neajunsuri artelor decît cutia Pandorei... În ceea ce mă privește ofer cel puțin garanția de-a nu recunoaște alt stil în afară de cel aflat în *natură* și de a putea afirma: Stilul e natura.“[195]

Enunțarea aceasta lapidară: „*Stilul e natura*“ reconfirmă o profesiune de credință, vizînd davidianismul în punctul său cel mai nevralgic.

La fel ca anticii, Ingres preconizează imitația naturii [196], corelată cu ideea dezghiocării frumosului. „Nu există două arte, există una singură: aceea care are drept temei frumosul veșnic și natural.‘ [197] Acceptînd că grecii au întrupat în cel mai înalt grad noțiunea de frumos, Ingres consideră cuvîntul „grec“ sinonim cu „frumos“ și îl propune ca un principiu de urmat [198]. Atitudinea lui Ingres este logică și trădează pînă la un anumit punct un rafinat discernămînt critic, atunci cînd le explică elevilor săi: „veți învăța de la antici să priviți natura, căci ei înșiși sînt natura [199].“

Iată primul și cel mai important motiv al disidenței sale, accentuată printr-o nedreaptă și dureroasă izolare, prin ulcerațiile provocate mîndriei sale de artist de acei contemporani care, în miopia lor, nu înțelegeau marele pas schițat de Ingres spre arta modernă. Prin el clasicismul revenea la realitate.

Compozițiile mitologice, pictate în primii ani ai șederii sale în Italia, concretizează această idee fundamentală, situîndu-se într-un inevitabil conflict cu doctrina davidiană. *Oedip și Sfinxul* (1808, Muzeul Louvre) suscită controverse, deși este o operă cum nu se poate mai echilibrată și mai fidel desenată. Dar tocmai această fidelitate supără și poate faptul că reprezentarea îmbină într-un mod contradictoriu limpezimea imagistică și un substrat psihologic, încărcat de semnificația absconsă a unei simțiri ciudate. Intensitatea expresiilor sugerează în mod

Scanned with CamScanner

acut drama interioară, evitînd gesturile largi şi mimica teatrală. Totul e prea simplu, prea puternic, prea adevărat faţă de poza uzuală a clasicismului care, adesea, nu ocolea retorismul. Formele legate, pregnanţa conturelor reliefează personalitatea lui Oedip, profilîndu-se pe fondul aspru al stîncilor, cu desăvîrşire gol, conform tezei clasiciste a nudului integral.

Contemplînd pînza cu dezaprobare, prietenul Granger îi reproşează artistului detaliile interpretate după natură, pe care le consideră „deformări" în raport cu frumosul clasic, „fără cusur", preconizat de estetismul davidian. Ingres protestează în faţa acuzaţiei de „realism brutal", provocată de piciorul lui Oedip, a cărui linie e dezavantajată prin poziţia în uşoară distorsiune, recerută de echilibrul figurii: „Dacă vrei să vezi urît acest picior, ştiu bine că vei găsi motive; dar eu îţi voi spune: Priveşte-l cu ochii mei şi îl vei găsi frumos".[200]

Stăpînit de un ideal de frumuseţe ce îşi pierde caracterul de universalitate, renegînd schemele consacrate, Ingres proclamă, înaintea romanticilor, necesitatea artistului de a fi el însuşi, de a reda natura printr-o optică proprie, de a crea o artă „personală". Părăsind obiectivitatea rece, schemele hrănite cu lipsa de imaginaţie a davidienilor, el tinde spre individualizare. Dar, disidentul nu este nici el un artist de mare imaginaţie; în schimb e înzestrat cu profunde însuşiri de observator şi cu o prodigioasă memorie plastică, calităţi ce îi îngăduie sa reconstituie imaginea realităţii, fără a-i răpi amprenta veridică.

Oedip şi Sfinxul nu va fi displăcut doar prin nesocotirea formei perfecte, ci şi prin conţinutul său în care se strecoară o trăsătura romantică. Sentimentul schiţat al unui destin aparte, fabulos şi bizar, îl defineşte în exclusivitate. Eroismul Horaţiilor sau al lui Leonidas are ceva generic, tragedia lor e urzită din elevaţie etică, devenind chintesenţa, simbolul unor sentimente colective. Pe cînd tragedia lui Oedip e un caz particular, monstruos, urmînd nu un imperativ moral, ci legea ineluctabilă a fatalităţii, care însingurează eroul damnat şi îl împinge în afara colectivităţii. Asemenea lui Hamlet, el nu-şi poate ocoli destinul şi deosebirea lor e doar de ordinul reacţiei. Oedip se supune cu stoicism, în timp ce prinţul Danemarcei se

Scanned with CamScanner

zbate în sfîşietoare îndoieli, răpus de durere. Ei se diferenţiază prin felul în care întîmpină soarta funestă.

Axat pe ideea de particularizare a modelului, procedeul artistic al lui Ingres apare cu evidenţă în *Marea baigneusă*, denumită şi *La baigneuse Valpinçon* (1808, Muzeul Louvre). Văzută într-o perspectivă dorsală, silueta e vădit imperfectă. Racursiul capului e forţat faţă de gîtul prea scurt, talia e îngroşată, linia şalelor şi a coapsei lipsită de graţie; poziţia picioarelor şterge arcuirile gambei şi apare uşor nefirească. Ansamblul, însă, inspiră sentimentul armoniei, o linişte meditativă, învăluitoare, sugerată de calmul femeii în nemişcare.

Imponderabilul joc al luminii şi umbrei vibrează pe suprafeţele carnaţiei, animînd abia tonurile plate; monocromia subtilă a griurilor se acordă cu reflexele gălbui ale cearşafului, cu matităţile din marmora bazinului. Căzînd vertical, în stînga, perdeaua brună contrastează cu limpezimile nudului; tivul îngust, colorat în albastru şi roşu îşi găseşte rapelul cromatic în roşul ce înfăşurînd capul.

Chiar şi în acele exemple, în care influenţa antică şi inspiraţia sculpturala pot fi precizate, înclinarea spre realitate pe de o parte, pe de alta tendinţa unei stilizări ce depăşeşte canonul prin individualizarea imaginii, rămîn dominante. În compoziţia *Jupiter şi Tetis* (1811, Muzeul din Aix), figura zeului e inspirată de aceea a lui *Jupiter din Otricoli*. Tratarea estompată a volumelor, evitarea oricăror contraste picturale de umbră şi lumină, substituite printr-o gradaţie foarte discret nuanţată a reliefului, absenţa adîncimii perspectivice, evocă involuntar comparaţia cu o imensă camee coloratà. Dar dincolo de aceste elemente convenţionale de limbaj, pe care artistul le datorează formaţiei sale clasiciste, irumpe forţa viziunii proprii, mărturisind o originalitate plină de îndrăzneli şi afirmînd personalitatea apostată a geniului faţă de îngrădirile spiritului de „şcoală".

Gigantic, olimpianul şade pe tronul împrejmuit de nouri, imobil, cufundat într-o zeească indiferenţă. Sub abundenţa pletelor fruntea apare îngustă, privirea fixă, gura mică. Capul este subdimensionat faţă de torsul enorm, dar prea scurt. În ciuda materialităţii sale, trupeşul Ju-

Scanned with CamScanner

piter pare abstract, nuditatea lui se drapează într-o majestate impasibilă. Atribut al lui Zeus, stăpînul cerului și al pămîntului, vulturul din dreapta sa, cu aripile desfăcute și ochiul magnetizat, degajă o forță densă ce-i conferă expresie.

Înscriindu-se în figura colosului, Tetis cea albă își caligrafiază trupul, țîșnit dintre faldurile savant grupate. În ciuda imperfecțiunilor, nudul emană o irezistibilă vrajă erotică. Gîtul prea plin se arcuiește ca o gușe de porumbel, continuîndu-se în desenul bărbiei și al profilului, comparativ reduse. Un braț se întinde spre barba lui Jupiter, atingînd-o cu un gest în același timp de invocare și de mîngîiere. Celălalt șerpuiește calin peste genunchii zeului.

În articularea imaginii, Ingres alternează liniile ferme cu moliciunea conturelor, exploatează contrastele create prin disproporția fizică a celor două personaje, reunește masculinitatea covîrșitoare a insului atletic cu seducția psihologică a figurii feminine, statica monumentală și cursivitatea decorativă a ondulărilor.

Realizată în 1814, concomitent cu schițele unor teme foarte apropiate pe care le va relua doar peste cîteva decenii (*Venus Anadyomene* și *Izvorul*), *Marea odaliscă* (*Grande odalisque couchée*, Muzeul Louvre) exprimă chintesența acelui poem plastic, pe care Ingres îl dedică femeii.

Chemînd la viață mitul unei frumuseți unice și perene, nudul emană vitalitatea esențelor rare, întrupată într-o senzualitate gravă. Ca un arc cu destinderea lină, formele șerpuiesc îndelung peste mătăsurile crivatului. Capul, desăvîrșit desenat, își împlinește ovalul în cutele sinuoase ale turbanului; făptura infinit de armonioasă respiră o voluptate eudemonică, adînc gustată de simțirea pictorului. Euritmia curbelor, confluența liniilor exprimă un erotism rafinat, dar aparent pasiv. Căci femeia e stăpînită de spiritul contemplației. Arabescul liric al figurii se învește în suavitatea indolenței. Marea odaliscă are darul fascinației și suveranitatea absenței, dar nu și dulceața subtil înfiorată madonei raffaelite. Ea apare ca personificarea frumosului obiectivat. Ochiul impenetrabil, calmul neturburat, lipsa oricărei vibrații organice îi conferă o splendoare glorioasă și mută. Oferindu-și nuditatea cu o inegalabilă noblețe, ea este gema feminității, plăsmuită

Scanned with CamScanner

din nemărturisitele și tumultuoasele arderi pasionale ale artistului.

Pe fondul lipsit de adîncime, neutru, albastrul stins spre gri al draperiei se acordă cu tonul aurului vechi și cu alburi de ivoriu, creînd o armonie de rafinată prețiozitate. Acordurile surdinizate însoțesc, asemenea unui acompaniament în ton minor, dominanta superbă a carnației.

Perfecțiunii acesteia, despre care Baudelaire scria că „l-ar fi chinuit pe Raffael"[201], criticii contemporani i-au reproșat două vertebre în plus. Și n-au rămas singuri în a-i aduce reproșuri. Paul Valéry are un pasaj surprinzător care demonstrează că aversiunile evoluează și ele: „Desenul în cărbune al domnului Ingres urmărește grația pînă la monstruos: niciodată spinarea nu e destul de suplă și de alungită, niciodată gîtul nu e destul de flexibil și coapsele destul de netede și toate curbele trupului nu călăuzesc niciodată îndestul privirea ce le învăluie și le atinge, mai mult decît le vede. *Odalisca* ține de genul plesiosaurului, ne face să visăm la ceea ce ar fi rezultat din selecția bine dirijată a unei rase de femei specializată de secole în arta plăcerii, așa cum este calul englez specializat în alergări."[202]

Într-adevăr unduirea spatelui este excesiv prelungită, brațul ce ține evantaiul din pene de păun este și el prea lung, rotunjimea sînului este plasată nefiresc în umbra axilei. Urmărind cu atenție detaliile, contravențiile față de idealul clasic și chiar față de logica anatomică uzuală se ivesc negreșit. Forma creată de Ingres nu mai este purificată, ci pură ca o entitate, nu e ideală, ci decantată, nu se impune, ci seduce.

Măreția lui Ingres e alcătuită din conciziune grafică și dintr-o patimă austeră, care se exprimă în ritmuri de odă senzualistă, preschimbînd metrul antic cu versul alb. Spiritul său e modern, doar procedeul a pornit de la antici.

Deosebirile survin în criteriile selecției și în modul de reintegrare. Se citează un studiu pentru figura sfintei Adelaida, pe care pictorul notase în margine, cu o totală impietate, însușirile fizice deosebite ale modelului: „Domnișoara Céline, picioare și coapse admirabile..."[203] Uneori înlocuia mîna unui braț bărbătesc cu aceea a unei femei, subțiind degetele și încheietura. În selecția sa intervine, deci, arbitrarul, căci în loc să urmeze criterii generale,

Scanned with CamScanner

unanim acceptate, firești, adoptă dimpotrivă un criteriu cu desăvîrșire subiectiv.

De altfel Ingres admite din principiu „exagerarea", în măsura în care e destinată a degaja și a scoate în evidență un element al frumosului [204]. Decantarea artistică nu se produce la el prin epurarea particularului, ci printr-o stilizare, admițînd la rigoare substituirea. Armonia ansamblului rezultă din reîmbinarea elementelor individuale în virtutea unei funcții organice, dobîndită prin expresia întregului, unic și inimitabil, tocmai pentru că nu are tipare fixe.

Arta sa urmărește, pe de o parte să exprime sentimentul permanenței, economisind la maximum mijloacele limbajului, concentrat în esența conturelor. De aceea pledează pentru ceea ce numește „pictura sculpturală" [205] și prin aceasta este fără îndoială clasicistă. Dar sculpturalul nu este conceput sub aspectul volumelor [206]. Dimpotrivă plastica figurilor este întotdeauna puțin plată, planurile au o succesiune simplificată dar densă, evitînd adîncimile spațiale. Conturele se decupează ca într-un basorelief foarte puțin gradat și culoarea, limpidă, eliberată de contrastele umbrei și luminii, nu face decît să le valorifice expresivitatea, urmîndu-le cu docilitate. În felul acesta continuitatea liniilor compoziționale vizează arabescul melodic, abordat cu aceeași severitate, cu evitarea fioriturilor accidentale, înscriindu-se sintezei. Stilizarea își îngăduie să deformeze pentru a exprima, comite licențe de dragul unei estetici de un suprem rafinament, slujind adevărul unei viziuni particulare. Este trăsătura care o face modernă.

4. INGRES PRERAFFAELIT

> Dă figurilor tale o atitudine revelatoare care să dezvăluie gîndurile ce le populează spiritul
>
> *Leonardo da Vinci*

Îngăduindu-i confruntarea directă cu vestigiile antichității greco-romane, Italia i-a deschis și alte orizonturi retrospective, pe acelea ale Renașterii. Ingres este atras

Scanned with CamScanner

inițial de pictura Renașterii timpurii, din secolul al XV-lea de așa-zișii „primitivi" italieni, precursorii marilor maeștri din epoca matură și tîrzie. Atracția era firească și în acord cu propria sa reputație da „primitivism", sub care se ascundea în fapt aspirația juvenilă de a reforma pictura contemporană.

Tommaso Guidi da Masaccio (1401—1428), Pisanello (Antonio Pisano zis și Vittorio Pisanello, pe la 1380—1456), Filippo Lippi (1406—1469), Pinturicchio (Bernardo Betti, 1454—1513) și Perugino (Pietro Vanucci, (1446—1524) îi stîrnesc deopotrivă interesul. Toți aparțineau epocii premergătoare artei lui Raffael și au exercitat o înrîurire mai durabilă asupra altor artiști europeni, din grupul *nazarenenilor*, al *puriștilor* italieni, apoi asupra *școlii lyoneze*, formată din elevi ai lui Ingres, și îndeosebi asupra *preraffaelitismului* englez.

Înrîurirea aceasta este vecină cu *paleotismul*, cu nostalgia trecutului, care îl făcea pe poetul și pictorul mistic englez, William Blake (1757—1827) să se declare discipolul picturii gotice. Stabilit în 1810 la Roma grupul *nazarenenilor*, în frunte cu Friedrich Overbeck (1789—1869) și cu Peter Cornelius (1783—1867) se consacra picturii religioase și tradiției medievale, năzuind să revie la sursele artei „primitive", adică ingenue. Fiind o reacție împotriva clasicismului, manifestarea lor pregătea calea romantismului german. Afirmați abia în 1849, preraffaeliții englezi, activ susținuți de criticul de artă John Ruskin (1819—1900), conduși de un englez de origine italiană, Dante Gabriel Rosetti (1828—1888), secundat de Eduard Burne-Jones (1833—1898) promovau o doctrină paseistă în artă, pe de o parte mistică, pe de alta literaturizată. Paleotismul își lasă amprenta și în opera lui Gustave Moreau (1826—1898), în ale carui picturi cu subiecte mitologice și religioase, simbolismul rafinat se întîlnește cu un misticism subtil și cu prețiozitatea meșteșugului artistic.

Este posibil, ca prezența *nazarenenilor* germani la Roma să fi accentuat pentru moment interesul lui Ingres pentru „primitivii italieni", pentru pictura religioasă și pentru temele medievale. Deși, la un moment dat, manifesta un interes limpede pentru aceste domenii de inspirație, ar fi greu de precizat în ce măsură Ingres a fost la unison cu

Scanned with CamScanner

tendinţele grupărilor artistice menţionate. Ştim că l-a preocupat inspiraţia religioasă şi istoria Franţei, dar aceste preocupări se concretizează în a doua perioadă a creaţiei sale. Acestora îi aparţin „*Legămîntul lui Ludovic XIII*, *Ioana d'Arc asistînd la încoronarea lui Carol VII*, *Fecioara cu ostia* şi *Martiriul sfîntului Simforian* şi nu trădează nici un fel de influenţă quattrocentistă. Ştim, de asemenea că l-au interesat costumele medievale şi cele din epoca renaşterii. „M-am convins, notează el ocazional, că vechea istorie a Franţei, din timpul sfîntului Ludovic şi a altor regi este o nouă mină de exploatat; costumele sînt frumoase, unele aducînd cu cele greceşti."[207] Totuşi, Ingres n-a exploatat decît prea puţin această „mină', ce putea să-l îndrepte spre romantism.

Şi totuşi, intenţiile preromantice nu sînt absente din opera sa. Este suficient să menţionăm *Visul lui Ossian* (1812) şi viitoarele scene de harem, turcheriile, prestigios anunţate de *Marea odaliscă* (1814), precursoarea unor teme similare abordate de Delacroix.

Dar, pasiunea mult mai puternică şi persistentă pentru antichitate şi pentru natură l-a polarizat. Împrejurarea aceasta explică stingerea gustului său pentru„ primitivism" şi abandonarea exemplelor quattrocentiste. Acestea nu vor rămîne, însă, fără ecou. Accentuarea tonurilor plate, raporturile cromatice mai îndrăzneţe, savoarea acidă a unor game coloristice saturate şi vii pe care le întîlnim în anumite tablouri ale sale se datoresc, fără îndoială acestei influenţe.

Pictura quattrocentistă i-a imprimat la un moment dat un impuls novator, angajîndu-l pe o cale, de altfel efemeră. Dacă ar fi persistat, această cale l-ar fi apropiat pe Ingres de romantismul atît de detestat ulterior.

Francesca de Rimini şi Paolo Malatesta (1818, Muzeul din Bayonne) este inspirată de cîntul V din *Infernul* lui Dante Alighieri (1265—1321). Învesmîntată în roşu, culoarea iubirii pasionale, melancolica Francesca lasă să-i cadă din mînă cartea din care citeau împreună duioasa poveste a lui Lancelot du Lac. Impetuos, electrizat de fiorul iubirii, transfiguratul Paolo se apleacă spre iubita cu obrazul prelung. Tunica albastră cu mîneci galbene, ciorapii de culoarea mărgeanului, alcătuiesc cu roşul rochiei o gamă intensă

Scanned with CamScanner

și saturată. Decorul sumar e conceput în stil quattrocentist: un pupitru, un vas florentin și flori răzleț dispuse. În dreptul ușii, perdeaua întunecat roșie, brodată cu insemne heraldice, este dată la o parte, îngăduind unei figuri să se strecoare. În lumina rază, se prelinge tăcută umbra malignă a lui Gioanciotto Malatesta, soțul. În negru și roșu, funebră și amenințătoare, silueta subțire se frînge grotesc, aproape geometrizată. Cu un gest de pantomimă îi pîndește, pregătind spada ucigașă. Tensiunea dramatică a evenimentului ce va să se întîmple, este accentuată de lirismul pasional al victimelor neștiutoare, dar și de caracterul simbolic, de atmosfera densă a interpretării. Ceea ce mai tîrziu se va numi antiteza romantică, opoziția bine-rău, exprimată și prin contrastul umbră-lumină, apare cu precocitate în această lucrare, prea puțin citată și prea puțin prețuită a lui Ingres.

Reeditînd un epizod din poemul *Orlando furioso* de Lodovico Ariosto (1474—1533), tabloul cu *Rugiero eliberind-o pe Angelica* (1819, Londra, National Gallery) e de un dramatism mai puțin interiorizat, dar fabulos. Călare pe un hipogrif, jumătate armăsar, jumătate vultur, Rugiero apărat de o armură lucitoare își împlîntă lancea de turnir în monstruosul balaur, țișnit din adîncurile înspumate ale mării. Albeața hlamidei scurte se acordă cu verdele marin, cu umbrele întunecate ale stîncilor. Dominanta rece a acordului e accentuată de nudul voluptos al Angelicăi, romantic despletită, terifiată, gata să leșine, arătîndu-și albul corneii. Imaginea e mai naivă, mai puțin convingătoare, agitația este mult prea exterioară. Armura de carton poleit și ochii întorși pe dos ai Angelicăi nu sînt tocmai elemente convingătoare. Fantasticul dramei conține, însa, semnificații preromantice. Iar Angelica, pivotată în jurul propriei sale axe, prefigurează tipul feminin preferat de Ingres, același pe care îl vom regăsi în *Izvorul* și în *Stratonice*. Calitățile nudului sînt în mod deosebit sesizabile în studiile pregătitoare, în care Apollinaire admiră „frumusețea catifelată și aleasă a *Angelicăi*, cu gîtul rotund, cu privirile rătăcite."[208]

După aceste sporadice experiențe, destul de tardive, Ingres părăsește inspirația quattrocentistă, lasîndu-se cu desăvîrșire dominat de pictura lui Raffael. Grecii și Raf-

Scanned with CamScanner

fael se împacă fără rezerve în cugetul său, pentru că îi consideră deopotrivă adepţii naturii. „Raffael nu este Raffael, decît pentru că a cunoscut mai bine decît alţii natura“[209], afirmă Ingres. Admiraţia sa totală pentru maestrul umbrian e însoţită uneori de aprecieri favorabile la adresa lui Leonardo da Vinci (1452—1519), asociaţi pentru că la ambii „sentimentul şi precizia“ se îngemănează[210]. Alteori i-l asociază lui Raffael pe Michelangelo Buonarroti (1475—1564), maeştri în finitul conturelor trasate cu un penel fin şi sigur[211]. Nu încape îndoială, însă, că îl aşază pe Raffael mai presus de ei, neobservînd influenţele pe care Leonardo şi Michelangelo le-au exercitat asupra acestuia. În ceea ce priveşte coloritul, Ingres nutreşte o preţuire cu nimic mai prejos de aceea faţă de Raffael, pentru Tizian „cel mai mare dintre toţi coloriştii.“[212]. Îi menţionează de asemenea pe Andrea del Sarto (Andrea d'Agnolo 1486—1530) şi pe Fra Bartolomeo (1472—1517), observînd procedeul lor de a repicta draperiile albe cu glasiuri colorate[213]. Exemplul renaşterii în care recunoaşte efectele obţinute prin dublarea draperiilor, cu o altă culoare[214], i-a servit în mod neîndoielnic. De altfel draperiile lui Ingres, realizate cu un mare rafinament, sînt demne de ochiul cel mai exigent. Pictorul afirmă poetic: „Trebuie să consultăm florile pentru a gasi tonurile frumoase ale draperiilor.“[215]

Cele de mai sus lămuresc deplin preferinţa lui Ingres pentru reprezentanţii renaşterii mature şi tîrzii, de dragul cărora îi abandonează pe quattrocentişti. Primii erau mult mai aproape de idealul său eudemonic şi de preţiozitatea statică, decît ar fi izbutit vreodată să fie „primitivii“.

În schimb, Ingres mărturiseşte resentimente vii pentru pictura lui Peter Paul Rubens (1577—1640), pentru Anton van Dyck[216] (1599—1641) şi bineînţeles pentru contemporanul său Delacroix. Totuşi îi place Bartolomé Esteban Murillo (1618—1682), exclamînd ca şi cînd ar recunoaşte cine ştie ce păcat capital, ireconciliabil: „O ce dragoste ridicolă şi monstruoasă să iubeşti cu aceeaşi pasiune pe Murillo şi pe Raffael.“[217]

Ceea ce le reproşează ţine de sigur de libertatea execuţiei, de pensulaţia aparentă. Nu admite evidenţa tuşei pe care o consideră „un abuz al execuţiei“[218], pentru că

Scanned with CamScanner

abate atenţia de la idee în favoarea procedeului. Or, Ingres este un partizan neclintit al glasiurilor, realizate prin suprapuneri succesive, subţiri şi transparente ale straturilor de culoare, urmărind în acest sens tehnica veneţienilor [219]. Ingres este obsedat de perfecţiunea glasiurilor, aşa cum este obsedat de puritatea conturelor. Pentru el „părţile esenţiale ale coloritului nu rezidă în masele clare sau întunecate ale tabloului; ci, rezidă, mai curînd în diferenţierea particulară a tonului pentru fiecare obiect.“[220] Şi dispoziţia luminii este determinată de vizarea anumitor obiective, avînd menirea să atragă ochiul privitorului asupra părţii voite de pictor [221].

Deşi preferă armoniile potolite, alcătuite din violeturi calde şi griuri de culoarea inului, bătînd în verzui, „brodate cu mari meandre greceşti, albe“[222], deşi prea preocupat să nu prejudicieze perfecţiunea formei şi limpezimile ei, atrăgînd atenţia asupra coloritului, Ingres a recurs nu odată şi la armonii saturate, evitînd însă pe cît posibil, intensificările şi contrastele date de jocul umbrei şi al luminii. De aceea, cromatica sa slujeşte frumuseţea formei, o pune în valoare şi i se subordonează cu fidelitate.[223].

5. MARELE PONTIF AL CLASICISMULUI

> Ceea ce apare cu maximum de limpezime într-o operă de maestru este „voinţa“, opinia preconcepută. Fără ezitări în alegerea modului de execuţie. Fără îndoieli asupra ţintei.
>
> *Paul Valéry*

La vîrsta maturităţii, Ingres este ocolit încă de succes. Chiar dacă nu este total, acest insucces rămîne totuşi important, îndeosebi în etapa 1813—1823. Trăieşte obscur la Roma, cu soţia sa, Magdeleine Chapelle, în veşnică penurie. Nu poate reveni la Paris, din pricina dificultăţilor materiale în care se zbate.

În 1820 pleacă la Florenţa, unde începe marea compoziţie, comandată pentru catedrala din Montauban, *Legămîntul lui Ludovic XIII*.

Este prima lucrare, în care influenţa raffaelită este directă şi subliniată. Convins că perfecţiunea rezidă în arta

Scanned with CamScanner

umbrianului, despre care vorbește ca despre „un zeu coborît pe pămînt“[224], pictorul îl urmează cu un interes deliberat și persistent. Avînd gustul perfecțiunii și refuzînd tot ceea ce este aproximație, Ingres tinde spre statica monumentală și spre compoziția desăvîrșit echilibrată, însușiri majore pe care le admiră în arta lui Raffael. Maria cu pruncul, căreia Ludovic XIII îi închină insemnele regale, este vădit inspirată de Madona Sixtină.

Lucrarea, terminată în 1823, îi aduce primul succes răsunător. În loc să plece la Montauban, e reținută pentru capitală. În 1824 pictorul revine în triumf la Paris. Onorurile plouă: devine cavaler al Legiunii de onoare, e ales membru al *Academiei franceze* (*Institut de France*), regele Carol X îi oferă comenzi. În sfîrșit, în 1829 e numit profesor la *Școala de Belle-Arte* (*Ecole des Beaux-Arts*).

Fără îndoială, conjunctura artistică favorizase izbînda renegatului Ingres. Proscrierea lui David de către Bourboni (1816) lăsase școala clasicistă fără căpetenie. Gros eșuase tragic. Preromanticii, dar mai ales Delacroix care va fi considerat reprezentantul cel mai de seamă al romantismului își făceau loc, subminînd prestigiul clasicist. Ingres era singura personalitate puternică, singurul artist de geniu care îi putea fi opus. Astfel acela care fusese repudiat de clasicişti, dar admirat de Géricault și chiar de Delacroix, este chemat sa înfrunte „hoardele romantice“, să ție piept „invaziei barbare“[225]. Hulirea se preschimbă în genuflexiune.

Norocul îi surîde, dar nu-i servește arta. Operele din cea de a doua etapă pariziană nu se situează pe linia ascendentă a celor anterior create.

Destinată să decoreze plafonul galeriei Carol X din palatul Louvre, *Apoteoza lui Homer* (1827) a fost pictată pe pînză și aplicată pe suportul arhitectonic. Peste două decenii a fost demarufiată și pentru a fi mai la îndemîna marelui public, așezată într-una din sălile Muzeului Louvre, față în față cu celebra lucrare a lui Delacroix *Intrarea cruciaților în Constantinopol*, unde continuă să se înfrunte. Lucrarea fusese calculată, prin urmare, pentru o anume perspectivă, îndeplinind rolul decorației monumentale. Influența *Școlii din Atena* [226], pictată de Raffael în Stanza della Segnatura din palatul Vaticanului, este evidentă în

Scanned with CamScanner

concepţia ansamblului, în echilibrarea compoziţiei piramidale şi în caracterul său alegoric. Lipseşte însă, măreţia fundalurilor arhitectonice, prin a căror gradare Raffael ştia să sugereze magistral iluzia adîncimilor perspectivice. De aceea schema compoziţiei pare mai curînd înrudită cu *Parnasul* lui Raffael, sau a rezultat poate din această dublă inspiraţie pe care i-o ofereau frescele raffaelite.

Scena se desfăşoară în faţa unui templu ionic. Pe un piedestal de marmoră Homer orb tronează, încununat cu lauri de o Nike înaripată, care se aseamănă mai curînd cu un înger raffaelit. Absorbite în meditaţie, două figuri alegorice sînt aşezate la picioarele bardului, simbolizînd fiicele geniului său poetic, cele două eposuri: Iliada, drapată în roşu, culoarea carnagiului şi Odiseea, învesmîntată în verdele peregrinărilor marine. Împreună cu figura lui Homer, acestea formează nucleul compoziţiei, conceput ca o piramidă perfectă.

Descriind două elipse în flancuri, sînt grupaţi nemuritorii: poeţi, pictori, sculptori, filosofi şi oratori care au contribuit la biruinţa spiritului clasic. Shakespeare şi Goethe, însă, favoriţii romanticilor, pasiunea lui Delacroix, sînt omişi fără cruţare [227]. Gesturile se împletesc şi se completează, atitudinile au uneori grandoare, dar ansamblul apare prea încărcat, din pricina concentrării figurilor pe trei registre compacte. Lipsa de respiraţie şi de adîncime perspectivică accentuează reliefurile plate, coloritul sărac în accente e văduvit de pregnanţa contrastelor cromatice. Contemplînd compoziţia, Delacroix nu se poate abţine să remarce: „Cameele nu sînt făcute pentru a fi transpuse în pictură“ [228].

Martiriul sfîntului Simforian (1833/34, catedrala din Montauban) înseamnă în cariera lui Ingres un eşec tot atît de important pe cît fusese succesul *Apoteozei lui Homer*, admirată fără rezerve de marele public.

I se impută exagerările, lipsa de veridic. Compoziţia este efectiv stufoasă şi stăpînită de o agitaţie aproape sufocantă. Musculaturile sînt uneori subliniate prin distorsiuni îndrăzneţe, amintind pe alocuri impetuozitatea unui Michelangelo. Tensiunea dramatică e sugerată prin adversitatea sentimentelor şi prin violenţa reacţiilor. Semnificaţia contrastelor este în fond romantică, punînd în

Scanned with CamScanner

cumpănă făptura blînd-patetică, înfăşurată în alburi a celui condus spre supliciu şi brutalitatea lictorilor. Duritatea şi cruzimea acestora reliefează superioritatea morală a victimei.

Antiteza scapă contemporanilor, lucrarea displace, Ingres este din nou expus denigrărilor. Îşi pierde cumpătul şi exclamă dezgustat: „Nu aparţin acestui secol apostat...“[229]. În fapt, fără să vrea comisese un act de apostasie romantică.

Jignit, solicită funcţia de director al Academiei franceze din Roma [230]. Rămîne în Italia pînă în 1841, cînd prima versiune a compoziţiei *Stratonice* îi redeschide calea capricioasă a succesului, readucîndu-l în capitala pariziană. Deşi absorbit de teme monumentale, Ingres îşi reconsolidează acum faima şi prestigiul, devenind portretistul la modă al clientelei aristocratice şi al marii burghezii. Vastele picturi murale, comandate încă în 1839 pentru sala festivă a castelului din Dampierre, *Epoca de aur* şi *Epoca de fier* rămîn neterminate. *Apoteoza lui Napoleon I*, pictată pe unul din plafoanele primăriei din Paris, e distrusă în 1871.

Afirmaţia: „Contez mult pe bătrîneţea mea; mă va răzbuna“[231], se adevereşte. Norocul nu-l mai părăseşte iar vitalitatea meridională nu-l dezminte. La 71 de ani se recăsătoreşte cu Delphine Ramel, care avea trei decenii mai puţin. În 1867, cînd moare, se stinge un pair al Franţei, marele pontif al clasicismului francez.

Totuşi, ceea ce se păstrează mai semnificativ din creaţia fertilă a acestei ultime şi îndelungate perioade, nu sînt marile pînze de domeniul subiectelor istorice şi religioase, ci opera sa portretistică şi compoziţiile cu nuduri, în care Ingres revine la preocuparea sa primară: femeia.

În 1828, pictorul reluase *Baigneusa Valpinçon* într-o variantă, intitulată *Mica baigneusă. Interior de harem*, (Muzeul Louvre). Modelul, fidel reeditat nu mai apare într-o versiune singularizată, ci într-un context figurativ mai complex, în acea îmbinare de clasic şi exotic, ce caracterizează îndeobşte „orientalismul“ lui Ingres, în esenţă diferit de acela al lui Delacroix.

Tema majoră o constituie nudul baigneusei, ocupînd primul plan şi dominînd ansamblul compoziţiei, prin claritatea conturelor şi prin luminozitatea incarnatului,

Scanned with CamScanner

de astă dată mai sensibil nuanţat. Însoţitoarele marchează motive subalterne, diferenţiate prin tratarea mai liberă, mai puţin atentă, care determină în cazul lor o anumită încălcare a purismului stilistic.

Văzute în penumbră, cu unele neglijenţe ale desenului, desigur intenţionate, prezenţa lor oferă un efect neaşteptat de picturalitate, obţinut nu atît prin combinaţia cromatică ce rămîne neutră, cît prin vibraţia uşoară a filtrelor atmosferice. Această vibraţie contribuie, deopotrivă cu descreşterea proporţiilor, la sugerarea distanţelor spaţiale şi la reliefarea puternică a personajului situat în prim plan.

Procedeul este destul de neobişnuit la Ingres, care prefera în genere lumina difuză şi egală, evitînd contrastele de umbră şi lumină, regăsite ca valoare de expresie doar în lucrările sale de factură „preraffaelită", pe care le-am citat. Fidel sub acest aspect doctrinei davidiene, Ingres repudiază din arta sa clarobscurul.

Încercate în mai multe replici şi variante, cum se întîmplă cu majoritatea subiectelor preferate asupra cărora revine necontenit, *Odaliscă şi sclavă* (1842, Baltimore, Walters Art Gallery) reia tema de harem, accentuînd de astă dată culoarea locală. Acordul major rămîne acela al femeii nude, voluptos răsucită pe divanul de mătase peruzie, revărsîndu-şi pletele de culoarea mierii, peste perna din atlas, învrîstată cu tonuri de aur vechi pe un fond de izvoriu. Hlamida albastră cu ape satinate favorizează tentele plate şi relativ reci ale trupului, căruia criticii contemporani îi reproşează îndrăzneaţa desfăşurare liniară. Liric interpretată, aproape romantic, odalisca emană prin toţi porii efluviile unei exuberanţe senzuale, copleşită de torpoarea leneşă a inactivităţii şi de indolenţa aşteptării.

Sclava care ciupeşte corzile lăutei pare la rîndu-i stăpînită de tristeţea reveriei. Carnaţia ei cu tonuri de ambră şi coloritul viu al costumului: şalvarii înfloraţi pe un fond roşu, tunica verde ca smaragdul ce lasă liberi sînii, turbanul roşu, se acordă cu veşmîntul eunucului, în verde, violet şi roşu. Draperia roşie, dar mai ales roşul intens al coloanelor, printre care se zăreşte parcul cu havuz şi aleea copacilor stufoşi, completează acordurile saturate prin accente vii, aproape acide, reamintind îndrăznelile cro-

Scanned with CamScanner

matice mai potolite totuşi din *Francesca da Rimini şi Paolo Malatesta*.

La fel ca în *Mica baigneusă*, Ingres recurge şi de astă dată la efecte contrastante, dar acestea nu mai rezidă în jocul umbră-lumină, ci sînt de natură exclusiv cromatică, rezultînd din juxtapunerea îndrăzneaţă a acordului rece şi a acordurilor calde, mai mult chiar din utilizarea complementarelor: verde-roşu, galben-violet.

Edulcorată, imaginea unei *Venus Anadyomene* (1848, Muzeul din Chantilly) răsare în imensitatea mării brăzdată de delfini. Ea impresionează doar prin sinuozităţile rafinate ale unei frumuseţi naiv admirate de amoreţi înaripaţi. Atitudinea figurii prefigurează însă pe a celei din *Izvorul*, pe care Ingres o schiţase concomitent cu Venera, în 1814, desăvîrşind-o abia în 1856 (Muzeul Louvre).

De astă dată, pictorul zugrăveşte o nuditate castă, senzualitatea virgină şi elegiacă, apărată de aura intangibilităţii. Armonia corporală e obţinută prin proporţii mai moderate şi ceva mai pline, decît în *Marea odaliscă*, căreia îi dă replica frumuseţii ideale în versiune ingenuă.

Simplitatea cadrului peisagistic, alcătuit dintr-un perete de stîncă, a cărui ariditate este abia îndulcită de buchetele frunzelor, reliefează limpida puritate a formelor. Efectul, e sculptural, accentuat prin adoptarea contrapostului antic, reeditat într-o variantă mai liberă şi mai suplă. Stilizarea caligrafiată a conturelor urmează galba capricios trasată a şoldului, vibrarea dulce a sînului şi ansa rotunjită a braţului. Efectul statuar e obţinut nu numai prin difuzarea extrem de uşoară şi de economică a umbrelor, ce împrumută o inefabilă frăgezime trupului tînăr, ci îndeosebi prin gestul braţelor. Acestea susţin amfora întoarsă din care se revarsă căderea clară a undei, simbolizînd sursa nesecată a eternului feminin. Incantaţia vizuală e delicat întregită de flora acvatică, de firava eleganţă a lujerelor pe care se înalţă stînjenei violeţi.

Fără a avea splendoarea alambicată, regesc plăsmuită în *Marea odaliscă*, poemul *Izvorului* respiră un euforic lirism.

Baia turcească (1856, Muzeul Louvre) însumează tot ceea ce imaginaţia şi simţirea lui Ingres a absorbit din fiinţa telurică a femeii. Ochiul se încinge în contact cu magma incandescentă a senzualităţii, pluralizată prin abundenţa

Scanned with CamScanner

trupurilor, grupate în ciorchine. Compoziția este circulară, reluînd forma în tondo, preferată de arta renașterii, ca fiind alături de construcția piramidală cea mai perfectă și încercată cu supremă virtuozitate de Raffael. Tentativa compozițională a lui Ingres este însă modernă. Înscriindu-se în cadrul finit, împletirea rafinată a ondulărilor dobîndește o plenitudine tulburătoare, aproape șocantă, care a contrariat-o pe împărăteasa Eugenia în momentul cînd augustul ei soț, Napoleon III achiziționase tabloul. Stîrnit de langoarea fluidităților liniare și de parfumurile pulverizate pe epiderma cadînelor, un puternic fior de lascivitate străbate temperatura ridicată a imaginii.

Opera tîrzie, concepută pe la 1840, reluată în ultimă versiune în 1860 și admirată cu ironie de Baudelaire care spune despre ea că „l-ar fi uimit pe Poussin"[232], *Stratonice* (Muzeul Montpellier) ne readuce în ambianța clasicistă. Tema, care fusese abordată în tinerețe și de David, este îndelung meditată de Ingres și încercată în variante succesive. Marea pînză evocă istoria lui Antiochus Soter, fiul lui Seleucos Nicator, primul rege sirian (312—280 î. e. n.) din dinastia seleucizilor. Îndrăgostit de soția tatălui, frumoasa Stratonice, Antiochus nu îndrăznește să dea glas unei pasiuni inavuabile. Tînjind fără speranță, el e doborît de o misterioasă boală care îi mistuie zilele.

Scena se petrece în odaia bolnavului, într-un fastuos decor clasicist. Patul pe care se stinge prințul, rănit de iubire, e așezat sub un somptuos baldachin ionic, sculptat în marmoră albă. Statui, mozaicuri murale și pavimentare, proiectate de arhitectul Hittorf completează fastul încăperii. Preciziunea arheologică a reconstituirii pare să-l preocupe de astă dată în mod deosebit pe artistul de obicei laconic în utilizarea elementelor de culoare locală.

Deși măreția rece a cadrului abate în oarecare măsură atenția de la drama lirică, atitudini și gesturi exprimă intensitatea încordării pasionale. Doborît de deznădejde, regele e prosternat la patul fiului, în timp ce medicul Erasistratos ține mîna suferindului și întorcînd brusc privirea spre Stratonice, străvede dintr-o dată misterioasa pricină a bolii fără leac. Figura lui Stratonice, care o reeditează pe aceea a fetei languroase din *Izvorul*, e izolată în dreapta, astfel încît să atragă atenția privitorului. Drapată în faldul

Scanned with CamScanner

antic, ea stă, imobilizată în tristeţe. Pare să poarte ca pe o vină de jumătate ghicită, povara frumuseţii caline, fatală prin suavitatea ei.

Arhitectonica lucrării este construită cu grija simetriilor printr-o atentă contrabalansare a personajelor şi printr-o grupare ce serveşte explicitarea relaţiilor psihologice. Contrastul dintre figura statică, statuar imobilă, a femeii învăluite în melancolii şi agitaţia dramatică pe care o stîrneşte în cugetul celorlalte personaje, constituie cheia imaginii.

Este curios că ori de cîte ori Ingres abordează teme propriu-zis clasiciste, acestea nu sînt eroice. Problematizările de ordinul unei etici civice nu-l preocupă, forţa virilă, zugrăvită cu o austeră elocinţă de David, nu-l captivează. Subiectele sale mitologice şi istorice se axează mai curînd pe tema pasiunii erotice sau pe aceea a destinului, singurele care îi inspiră sentimente dramatice. Dar şi acestea sînt rare. Sub acest aspect, Ingres este doar pe jumătate clasicist, căci în arta sa idealul estetic nu este corelat cu idealul moral.

Sentimentele pe care le exprimă sînt personale, deşi obiectivate; ţin de individ şi nu de colectivitate şi ca atare au o nuanţă mai curînd romantică, îndeosebi în cazurile în care ating nivelul marii combustiuni pasionale. Deşi nu se exprimă pe sine însuşi cu ostentaţia romanticilor, cu acel „étalage du moi“ care îi caracterizează, deşi limbajul său nu e spontan şi direct, ci alambicat şi reflexiv, Ingres creează o artă profund individuală. Perfecţiunea olimpiană a operei e plăsmuită din frămîntările îndelungate şi adînc resimţite ale unui spirit puternic, stăpîn pe sine şi pe expresia plastică.

S-ar părea că Ingres a trăit în afara veacului său. Cu excepţia portretelor, arta sa pare creată în afara contemporaneităţii, pare să deteste tot ceea ce turbură armonia statică şi decorativă, tinzînd spre universalitatea permanenţei. Echilibrul desăvîrşit al viziunii, monumentalitatea calmă a formelor lipsite de elocinţă, vorbind limbajul etern al tăcerilor, sînt însuşiri precumpănitoare ce fac din Ingres un clasic. Printr-o subtilă corespondenţă, versurile baudelairiene i se potrivesc:

„Je hais le mouvement qui déplace les lignes
Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris.“[233]

Scanned with CamScanner

Creaţia sa e desăvîrşit cristalizată. Personalitatea sa însă uneori contradictorie, opiniile adesea versatile.

Ostil spiritului de şcoală, refuzînd să se încadreze în limitele doctrinare ale clasicismului, disidentul Ingres protestează împotriva învăţămîntului academic: „Nu mergeţi la şcoală (Şcoala de arte frumoase, n. r.), căci vi-o spun, o ştiu, este un loc de perdiţie“[234]. Apoi cel care preţuise, mai presus de conformismul aducător de noroc, libertatea exprimării şi aspirase către esenţa unui stil personal, devine el însuşi profesor al Academiei detestate. Călăuzind tineretul artistic, în atelierul său parizian sau la Villa Medici, nu ezită a profera axiome. „Pe uşa atelierului meu voi scrie Şcoală de desen şi voi forma pictori“[235] afirmă, devenind el însuşi adeptul unor idei preconcepute. Nu este mai puţin adevărat că axioma de mai sus e dictată de convingerea, lapidar formulată, că „Desenul este probitatea artei“[236], convingere ce repudiază orice aproximaţie şi ideea oricărei mistificări artistice.

Avînd de suferit el însuşi denigrarea unui public care nu-i acordă decît anevoie şi cu întîrziere sufragiile, Ingres devine la rîndul său intolerant faţă de romantici. Opoziţia antiromantică este trăsătura cea mai puternică şi cea mai arbitrară a pontificatului său clasicist. Conflictul nu e generat doar de un antagonism de principii, ci alimentat de o acută contradicţie temperamentală care provoacă resentimente puternice. Rigurosul, intransigentul Ingres nu se sfieşte să taxeze pictura lui Delacroix „drept agitaţie epileptică“[237] şi să-l acuze că pictează „cu o mătură beată“. Ceea ce îl irită la romantici este libertatea tuşei, lipsa de disciplină, liberalismul care i se pare anarhic şi tendinţa de a accentua rolul culorii ca valoare de expresie.

Clasicul Ingres se simte ranit de tot ceea ce este dezlănţuire spontană şi violenţă pasională în artă, de tot ceea ce aduce prejudicii idealului sau apolinic, de tot ceea ce este fierbere şi nu decantare.

Pe de altă parte, creaţia sa este un exemplu de probitate şi profunzime artistică, de magistrală înfăptuire a sintezei liniare. Resursele sale sînt multiple. Deşi accentul se pune pe esenţa grafică a imaginii, el explorează alchimia acordurilor tonale, fără a se lăsa, însă, răpit de primatul

Scanned with CamScanner

culorii. Ingres nu se împotrivește culorii ca atare, ci dominației cromatice.

Rolul său în evoluția artei moderne din secolul al XIX-lea și chiar în aceea a secolului XX rămîne important, nu numai prin forța exemplului, ci prin contribuția unei viziuni de o profundă originalitate. Edgar Degas (1834—1917) căruia Ingres îi dădea sfatul: „Trage linii ... Multe linii, fie din memorie, fie după natură“[238] îi datorează în parte uluitoarea siguranță a creionărilor sale. Nici Paul Gauguin (1848—1903) nu este cu desăvîrșire străin de virtuozitatea decorativă a lui Ingres, chiar dacă sentimentul și limbajul său se diferențiază atît de mult de exemplul înaintașului său. În sfîrșit stilizările languroase ale lui Amedeo Modigliani (1884—1920), mare admirator al lui Ingres, îi datorează pasiunea ovalurilor perfecte și a elipselor suple, suprapuse pe reminiscența formei botticelliene.

Succesul tardiv al lui Ingres în sînul unor adepți ai cubismului, care admiră la el, ca la David de altfel, acea notă abstractă obținută prin epurarea imaginii, definită cu o preciziune aproape geometrică, culminează în afirmația lui Roger Bissière (n. 1888), din grupul *Esprit nouveau*, care descifra în 1921, la Ingres „presentimentul că tabloul e o lume finită, avînd legile și viața sa proprie.“[239].

Ingres a inaugurat o nouă concepție figurativă. Viziunea sa este incontestabil modernă, căci ea conține în germene aspectele unor reînnoiri viitoare, constituind pentru evoluția artei moderne o etapă preliminară, tot atît de importantă pentru domeniul liniei, cum este aceea a lui Eugène Delacroix (1799—1863) pentru domeniul culorii.

XIII. ÎN LOC DE CONCLUZII

Antichitatea n-a încetat să fie marea școală a pictorilor moderni...

Jacques-Louis David

David ilustrase cu energie principiile clasicismului elaborat pe temeiul ideilor winckelmanniene, adaptîndu-le la concepția francezului din timpul Revoluției și lărgindu-le

Scanned with CamScanner

sensul. Pictorul se înflăcărase dăruindu-se unui ideal social-politic, înainte de a deveni dogmatic și rece. Dar, de la început, el se arătase cucerit de ascendentul rațiunii și optînd pentru un anumit spirit de disciplină pledase pentru creația codificată.

Aspirația spre o morală activă, în care să se reflecte principiile democratice ale revoluției din 1789, l-a determinat să confere o fundamentare ideologică picturii pe care a transformat-o în discurs plastic. David se vroia înainte de toate artist-cetățean, membru militant al unei confrerii politice, asumîndu-și datoria primordială de a exprima o credință eroică și austeră, profesată spre binele colectivității și subordonată ideii de justiție socială. Astfel, davidianismul se precizase ca un sistem de creație axat pe o finalitate strictă.

Excesele metodei au dus, însă, la o artă de retortă. Limbajul „statuilor" sfîrșise prin a avea un efect sterilizant, răpind picturii dreptul la culoare și sărăcind-o în esența sa. De aici a survenit reacția împotriva a ceea ce era arbitrar și dogmatic în clasicism.

Împotrivirea nu venea din exterior, ci s-a ivit chiar în sînul școlii davidiene. Fără a îmbrăca forma negațiilor declarate, s-a produs lent și treptat, inițiind un proces ce trebuia să ducă în ultimă instanță la declanșarea romantismului. Voită sau nu, meditată sau temperamentală, abaterea discipolilor de la severitatea liniei clasiciste survine în afara unor judecăți de valoare care să conteste valabilitatea preceptelor impuse. Oricît de tenace s-ar fi dovedit, dictatura davidiană n-a fost în stare să împiedice direcția unei evoluții ce începuse a tinde, încă în plin apogeu clasicist, spre o viziune diferențiată. Fiecare licență stilistică, fiecare vibrație afectivă sau fior personal ce a răzbătut prin cuirasa clasicistă a acționat asupra sa ca un ferment de disoluție. Impulsul firesc de a se exprima pe ei înșiși, resimțit mai mult sau mai puțin acut de artiștii încarcerați într-o formulă ce-și subțiase conținutul, în limitele strîmte ale unui spirit de școală căruia Gros i-a devenit victimă, a contribuit la un proces în care germina perspectiva transformărilor novatoare. De-a lungul albiei rectilinii, trasată de aspirația ideală a lui David, s-au conturat relativ curînd meandrele veleităților preromantice.

Scanned with CamScanner

Discipolii săi au pregătit premisele unei mutații, anunțată printr-o primă explozie ce s-a produs în opera lui Théodore Géricault (1791—1824), însoțită de apariția copleșitoare a lui Eugène Delacroix (1798—1863).

Consumîndu-și aportul progresist o dată cu ofilirea entuziasmului revoluționar, davidianismul a trecut dincolo de epoca sa de glorie, iar principiile sale, pierzîndu-și elevația, s-au banalizat. Epopeea napoleoniană îi imprimase o altă direcție, dar eșecul acesteia, urmat de marasmul restaurației, perioadă dominată de tristețile aureolate al dezastrului imperial și de răbufnirile antimonarhice, stîrnite de Bourbonii reinstalați pe tronul Franței, au creat un climat propice pentru afirmarea romantismului.

Eveniment crucial, Salonul din 1824 ar trebui considerat ca teatrul unui reviriment clasicist, căci pare a fi fost mai mult prilejul de manifestare a unei porniri de a stăvili noua orientare artistică, decît o ofensivă romantică. Atacul pornea de la clasicismul amenințat în însăși existența sa prin exilarea lui David și care nu-și găsise în Gros un substitut potrivit, pentru că oricît s-ar fi străduit să fie pe placul davidienilor, acesta era prin temperament un preromantic. Rămasă fără promotor, școala clasicistă recunoștea în Ingres însușirile majore pe care atîta vreme i le refuzase cu obstinație. În fapt apela la prestigiul personalității sale, fără de care însemna să-și piardă importanța și supremația. Nu încape îndoială, fără Ingres clasicismul ar fi sucombat, iar victoria romantică ar fi provocat probabil mai puțină vîlvă, înregistrînd reacții mai moderate.

Virulența antagonismului dintre clasicism și romantism a fost determinată îndeosebi de forța și de calitatea excepțională a campionilor. Salonul din 1824 n-ar fi avut poate un caracter decisiv fără violenta înfruntare dintre Ingres devenit peste noapte marele pontif al clasicismului și Delacroix, considerați ca exponenții unor orientări ireductibil adverse. Ciocnirea aceasta, nu lipsită de un anumit substrat personal și punînd în joc toate resursele și prestanța unor personalități artistice de mare clasă, constituie actul inaugural al conflictului dintre clasiciști și romantici.

Succesiv defavorizată și favorizată de împrejurări, evoluția lui Ingres se desfășoară paradoxal. Veleitățile sale novatoare s-au concentrat cu precădere în perioada pînă la

Scanned with CamScanner

1824 după care, sedus de o glorie tîrzie şi îndelungat rîvnită, a devenit el însuşi intolerant şi dogmatic. Din fericire, opera sa nu s-a resimţit decît parţial în urma acestei schimbări ce n-a izbutit să-i altereze valenţele fundamentale. Ingres a fost şi rămîne un mare artist, un maestru de o rară perfecţiune prin rigurozitatea estetică a limbajului şi prin obiectivarea rafinată a viziunii. Cea ce în opera lui David fusese în mod esenţial legat de etica revoluţionară, cedează la Ingres unui purism al formei ce întrupează o substanţă atît de individualizată, încît răstoarnă barierele tuturor principiilor. Tot ceea ce este mai preţios în opera sa este fructul unor licenţe impuse de exclusivismul său artistic. Sub acest aspect, Ingres nu este cu nimic mai puţin modern decît Delacroix.

Poate, tocmai din pricina dimensiunii lor, nici unul n-a devenit un şef de şcoală, în sensul eficienţei didactice, aşa cum fusese David. Didacticismul lui David era inspirat, în timp ce acela al lui Ingres se concentra în afirmaţii sentenţioase şi uneori supărător de subiective. David avea, în felul său, toate calităţile unui şef de şcoală; lui Ingres ca şi lui Delacroix, de altfel, acestea îi lipseau. Ambii au fost mult prea absorbiţi de propria operă, pentru a se consacra unei descendenţe artistice. Nu e un secret pentru nimeni că Ingres a fost un profesor mediocru, în flagrant contrast cu măreţia creaţiei sale. Şi poate că asemenea lui Delacroix ar fi rămas izolat în atelierul său, dacă n-ar fi simţit impulsul irezistibil de a dobîndi discipoli şi de a se impune, confirmîndu-şi prestigiul şi pe această cale, în mijlocul unei societăţi atît de versatile în ceea ce priveşte judecarea valorilor artistice. Elevii săi sînt însă, în genere, personalităţi şterse, mai puţin interesante decît davidienii, şi care n-au adus decît contribuţii marginale sau minore.

Printre discipolii cei mai apropiaţi, se numără alături de Amaury-Duval, biograful lui Ingres: Jean Hippolyte Flandrin (1809—1864), Victor Orsel (1795—1850), pictorul de origine olandeză Ary Scheffer (1795—1858) şi Victor-Louis Mottez (1809—1897). Aceştia din urmă au constituit aşa-zisul grup sau aşa-zisa şcoală de la Lyon, preconizînd o viziune artistică paralelă cu aceea a nazarenenilor germani şi a preraffaeliţilor englezi. Adepţi ai unui program

Scanned with CamScanner

ce aspira spre restabilirea credinţei creştine într-o artă pe care o considerau devastată de suflul păgînismului, ci s-au străduit să îmbine puritatea liniei lui Ingres cu un fel de misticism romantic, reprezentat în modul cel mai elocvent de spiritualitatea lui Ary Scheffer. Tentativa aceasta de a „încreştina" arta greacă, de a crea ceea ce s-a numit o artă „greco-creştină" sau „neogreacă", prin revenirea la exemplele oferite de stilul lui Giotto di Bondone (pe la 1266—1337) şi al Renaşterii timpurii, s-a soldat prin adoptarea unei picturi posomorîte, ce confunda rafinamentul ascetic cu sărăcia limbajului. Delacroix, care în tinereţe îl admirase pe Ingres, le reproşa descendenţilor săi pe care îi numea „ingrişti": cerurile de culoarea ardeziei, figurile caramizii şi fondurile de aur, dar mai ales factura pedantă şi ideile preconcepute, atît de dăunătoare liberei manifestări a talentelor[240].

Nu ne este îngăduit să omitem dintre eclecticii care au fost deopotrivă polarizaţi de arta lui Ingres ca şi de aceea a lui Delacroix, pe Paul Delaroche (1797—1856) şi pe Théodore Chassériau (1819—1856) îndeosebi, pictor de un senzualism subtil şi elevat.

Sărac în urmaşi, Ingres s-a văzut devenind spre sfîrşitul vieţii protagonistul unei tradiţii închistate, artificioase, cunoscută din prima jumătate a secolului sub denumirea de academism. Acesta se născuse într-o etapă în care clasicismul, pierzîndu-şi caracterul stenic şi revoluţionar, cedase unei imitaţii formale, cu totul exterioare, a artei antice şi a Renaşterii. Indiferent faţă de contemporaneitate, desconsiderînd realitatea inediată, academismul a fost şi a rămas adeptul unui stil eclectic, lipsit de vigoare, cultivînd un ideal de frumuseţe convenţional şi inexpresiv, care nu are în esenţă nimic cu arta lui Ingres. Agreat, însă, de oficialitatea conservatoare, academismul opune, începînd cu mijlocul secolului, o rezistenţă din ce în ce mai încrîncenată tuturor pornirilor novatoare, apărînd nu o doctrină estetică, ci o prejudecată conformistă.

Clasicismul a cunoscut alternativ adeziunea şi repudierea, gloria şi declinul. Doamna de Staël, Stendhal şi Guizot l-au criticat [241], alţii l-au slăvit. Delacroix obiecta îndeosebi cantonarea sa în sfera paseismului arhaizant şi reeditarea unor forme epuizate, străine moravurilor con-

Scanned with CamScanner

temporane [242], referindu-se la perioada în care clasicismul își pierduse robustețea originară și conținutul militant. Firește, îi reproșa deopotrivă ariditatea limbajului și negarea efectului cromatic.

Adesea mușcătoare, ironia lui Baudelaire, mare admirator al lui Delacroix, i s-a adresat mai ales lui Ingres și a fost stîrnită probabil și de agresivitatea antiromantică a acestuia. Baudelaire și-a manifestat, în schimb, nu odată admirația pentru David și uneori pentru discipolii acestuia. Poetul își amintea din copilărie respectul religios pe care clasiciștii, „fantastici fără să vrea", îl suscitaseră [243]. Prea mult admirați odinioară, ei erau acum, la distanță de cîteva decenii, prea mult disprețuiți. Perspicace, Baudelaire discernea una din calitățile primordiale ale clasicismului, meritul de a fi reinoculat caracterului francez gustul pentru eroism, exercitînd asupră-i o influență etică salutară. David, „despotul revelator", rămînea în ochii săi singurul reprezentant inflexibil și consecvent eroic al acestui stil [244]. Concomitent, el sesiza trăsăturile moderne ale operei davidiene, ce aveau să fie confirmate cu un secol mai tîrziu de interesul pe care l-a inspirat atît cubismului cît și unor adepți ai artei abstracte. Oricît de mare ar fi fost distanța cronologică dintre efect și cauză, faptul nu poate fi pus la îndoială.

Reconfirmat în semnificațiile sale doctrinare și în acele însușiri estetice care s-au dovedit fertile, clasicismul poate fi astăzi în mod legitim considerat ca primul pas spre pictura modernă, un pas tot atît de important, chiar dacă mai puțin evident, ca acela pe care l-a reprezentat romantismul lui Delacroix.

Scînteia rece a acelui astru ce a purtat numele lui David continuă să lumineze, iar opera sa, în care se concentrează chintesența clasicismului, are ecouri tot atît de semnificative ca aceea a elevului său renegat, neuitatul Ingres.

Scanned with CamScanner

NOTE

[1] Unii istorici de artă indentifică rococoul cu faza tîrzie a barocului, făcînd deosebire între barocul matur, denumit şi patetic sau fastuos şi între barocul decorativ sau rococo. Alţi exegeţi consideră barocul şi rococoul ca fiind două stiluri diferite. Firește că o identificare, este ca atare, imposibilă, dar nu este mai puţin adevărat că o serie de elemente ale limbajului rococo provin din baroc. Astfel: predominarea volutelor, elipsa, construcţia pe diagonală, compoziţia deschisă, perspectiva aeriană, clarobscurul, mult ponderat în rococo, mobilitatea formelor ce se domoleşte, devenind graţioasă. Ceea ce rococoul moşteneşte din baroc îmbracă particularităţi specifice şi dobîndeşte proporţii miniaturizate. Dramatismul şi pateticul sînt substituite printr-un hedonism nonşalant şi o frivolitate, uneori picantă, alteori delicată. Dar, deosebirile de interpretare nu infirmă total înrudirea lor stilistică.

[2] Succesul acestei „competiţii" a fost repurtat de clasicismul francez. Victor-Lucien Tapié, *Barocul*, Bucureşti, f. d., p. 98.

[3] Marcus Pollio Vitruvius, celebru arhitect din epoca lui Augustus, este autorul tratatului „*De Arhitectura*", scris în 10 volume, dintre care s-au păstrat doar 6. Alberti s-a folosit de acestea în studiile sale, aplicînd principiul celor trei ordine arhitectonice, preconizat de Vitruvius, la faţada palatului Ruccelai din Florenţa.

[4] *op. cit.*, p. 88. În fapt, Franţa nu era chiar atît de refractară barocului, stil foarte potrivit pentru a exprima prin grandilocvenţa, fastul şi solemnitatea patetică aspiraţiile absolutismului monarhic, veleităţile maiestuoase ale guvernării lui Ludovic XIV, „regele soare" (*le roi soleil*). În schimb, etapele cronologice ale evoluţiei stilistice diferă în Franţa faţă de desfăşurarea barocului din celelalte ţări europene. Stilul *Louis XIV* (1643—1715) corespunde barocului matur; stilul *régence* (adică al regenţei lui Philippe d'Orléans, în vremea minoratului lui Ludovic XV, 1715—1723) coincide cu adoptarea unei morfologii mai suple şi cu moderarea retorismului; stilul *Louis XV* (1723—1774) corespunde cu rococoul, în sînul căruia se manifestă, după 1750, o cumpănire a abundenţei decorative, iar stilul *Louis XVI* (1774—1789, anul revoluţiei, căci Ludo-

Scanned with CamScanner

vic XVI e decapitat abia în 1793) marchează în ultima treime a secolului al XVIII-lea tranziția spre clasicism.

[5] Pierre Corneille (1606—1684), unul dintre cei mai de seamă autori dramatici ai secolului al XVII-lea, creatorul tragediei clasice franceze. Operele sale exaltă voința, curajul și fermitatea etică în conflict cu pasiunea, pledînd pentru simțul datoriei și pentru triumful rațiunii asupra sentimentului. Filozofia carteziană a fost elaborată de René Descartes (1596—1650), autorul celebrului *Discurs asupra metodei*.

[6] Antoine pictează scene de gen, observate pe viu, Louis se inspiră cu predilecție din viața țăranilor, adîncind tendința realistă, iar în compozițiile mitologice accentuează demnitatea și noblețea figurilor. Mathieu, care pictează scene mondene din viața nobilimii și portrete, se caracterizează deopotrivă printr-o viziune ponderată, ferm echilibrată.

[7] Din 1624, cînd ajunge la Roma, Poussin studiază sculptura antică, dar și pe Raffael și Tizian. În 1627 picta compoziția istorică „*Moartea lui Germanicus*" (Minneapolis, Institut of Arts și Roma, Galeria Barberini). Se inspiră din teme mitologice: „Triumful Florei" 1635, „Păstorii din Arcadia" 1639, „Orion", „Nașterea lui Bachus", „Apolo și Dafne" între 1658—65. Echilibrul, noblețea și calmul imaginilor sale atestă cu prisosință spiritul său clasic. Vezi: Nicolas Poussin, *Lettres et propos sur l'art*, Paris, 1964.

[8] Tapié, *op. cit.*, p. 101.

[9] Acordînd o deosebită importanță cadrului peisagistic, față de rolul figurilor, și un suflu larg planurilor succedate prin gradația învăluitoare a perspectivei aeriene, utilizînd efectele de lumină crepusculară sau a zorilor, Lorrain își exercită înrîurirea asupra picturii peisagistice de la începutul secolului al XIX-lea, îndeosebi asupra englezului William Turner (1775—1851).

[10] Tapié, *op. cit.*, p. 100, îl consideră pe Le Brun „interpretul unei doctrine clasice". Jean-Baptiste Colbert, ilustru om de stat, de origine burgheză (era fiu de postăvar), ministrul de finanțe al lui Ludovic XIV, a fost inițiatorul unor importante reforme, jucînd un anumit rol și în domeniul artelor plastice. Prin „gîndirea sa ordonată" el a căutat să contrabalanseze excesele fastului baroc la curtea din Versailles (*Idem*, p. 103). În 1675, criticul Bellori îi dedica lui Colbert lucrarea „*Viața pictorilor*, care este un hotărît elogiu al regulii, desenului și al anticilor." (Idem, p. 102).

[11] Anne Claude Philippe de Tubières, conte de Caylus, pionier al arheologiei franceze, a scris în 1752 o „*Culegere de antichități egiptene, etrusce grecești, romane și galice*". În genere interesul pentru arta antichității nu s-a limitat la perimetrul greco-roman; o dovedește cu prisosință și *Istoria artei antice* a lui Winckelmann. Apar aici capitole dedicate artei egiptene, feniciene și persane, de asemenea celei etrusce. Cu toate acestea atenția este polarizată de studiul artei greco-romane.

[12] Diderot, îl aprecia pe Vien, ca pictor de scene istorice și îl considera ca promotorul unei „mișcări de reîntoarcere la studiul auster al anticilor și al marilor maeștri ai renașterii". De fapt Vien este exponentul unei aristocrații saturate de dulcegăriile rococoului și ca director al Școlii regale de elevi protejați, apoi al Academiei franceze din Roma (1775) a exercitat o importantă influență în sensul orientării spre clasicism. Vezi:

Scanned with CamScanner

Denis Diderot, *Scrieri despre artă*, Bucureşti, 1967, p. 258 şi Henri Focillon, *La peinture au XIX^e siècle, Le retour à l'antique — Le romantisme*, Paris, 1927, p. 18.

[13] Diderot, *op. cit.* (Salonul din 1759), p. 158.

[14] *Idem* (Salonul din 1763), p. 178.

[15] Printre dramele scrise de Diderot se numără şi „Le père de famille".

[16] Diderot, *op. cit.* (Salonul din 1763), p. 178.

[17] *Idem* (Salonul din 1761), p. 159—160.

[18] *Idem* (Salonul din 1765), p. 185.

[19] *Idem* (Salonul din 1761 şi Salonul din 1765), p. 160, p. 183: „Degradarea gustului, a culorii, a compoziţiei, a caracterelor, a expresiei, a desenului, a urmat pas cu pas depravarea moravurilor."

[20] *Idem*, Capitolul: „Despre colorit, despre ştiinţa luminilor şi despre clarobscur", p. 119—129.

[21] Lionello Venturi, *Pictori moderni*, Bucureşti, 1968, p. 51, subliniază că, datorită împrejurărilor sociale specifice, „ruptura cu tradiţia artistică denumită «reîntoarcerea la antichitate» generală în Europa, a luat în Franţa un aspect mult mai categoric".

[22] Lui Watteau îi revine un rol foarte important în mlădierea stilului pictural şi în sugerarea unor peisaje evanescente, în care procedeul perspectivei aeriene, urmărind estomparea planurilor pînă la cele mai imponderabile gradaţii, dobîndea o semnificaţie liric-expresivă. Aprehensiunea morţii îşi găseşte ecouri infinit de delicate, de o angelică sfîşiere, în acest univers fragil ce pare a se imaterializa, a se pierde în infinit.

[23] Hans Weigert, *Geschichte der deutschen Kunst*, Berlin, 1942, p. 461.

[24] „Antichitatea n-a încetat a fi marea şcoală a pictorilor moderni şi izvorul din care provin frumuseţile artei. Căutăm să imităm pe antici în geniul concepţiei lor, în puritatea desenului, în expresia figurilor şi graţia formelor. N-am putea face un pas mai mult, imitîndu-i deopotrivă în moravurile şi instituţiile statornicite de ei, pentru a dobîndi perfecţiunea lor în artă?" David, *Prefaţa la expoziţia Sabinelor*, apud Jacques Charpier et Pierre Seghers, *L'art de la peinture*, Verviers, 1957, p. 296.

[25] André Michel, *Histoire de l'art* VIII/1,p.88.

[26] „De oferea pictura sau sculptura o operă rară, aceasta devenea de îndată bunul unui bogat care şi-o însuşea adesea la un preţ mic şi care, gelos de proprietatea sa exclusivă, nu admitea să fie contemplată decît de un număr restrîns de prieteni; pentru restul societăţii contemplarea sa era interzisă. Cel puţin, favorizînd sistemul expoziţiilor publice, poporul se va împărtăşi, în schimbul unei mici retribuţii, din bogăţiile geniului"; David, *op. cit.*, apud *idem*, p. 298.

[27] „Caracterul şi evoluţia ideilor noastre s-a schimbat de la revoluţie încoace; şi sper că nu vom reveni la falsa gingăşie ce, atîta vreme, a înăbuşit geniul. În ce mă priveşte, nu cunosc cinste mai presus de aceea de a avea publicul ca judecător." *Idem*, p. 299.

[28] Michel, *op. cit.* p. 79.

[29] Începînd cu secolul al XIX-lea, pictura franceză va prelua rolul viorii întîi în arta Europei. O primă moştenire de care va beneficia acest secol li se datorează davidienilor, mai precis lui David însuşi care realizează „o virtuozitate obţinută pe seama antichităţii, tinzînd spre romantism şi punînd în acţiune dacă nu calităţile de sensibilitate ale su-

Scanned with CamScanner

fletului omenesc, cel puțin energia inteligenței și voința de putere". Venturi, *op. cit.*, p. 56.

[30] Charles Baudelaire, Textes choisis, (Curiosités esthétiques,) Genève, 1944, p. 22.

[31] Maurice Raynal, *De Goya à Gauguin, Les grands siècles de la peinture, Le dix-neuvième siècle*, Genève, 1951, p. 26.

[32] „E o mare taină să știi să răscolești inima omenească; și mijlocul acesta poate da un mare impuls energiei publice și caracterului național." David, *op. cit.*, apud *idem*, p. 298.

[33] Diderot, op. cit., (Cugetări răzlețe, 56), p. 94.

[34] François Fosca, *La peinture française au XIX^e siècle, 1800—1870*, Paris, 1958, p. 14; Michel, *op. cit.*, p. 88.

[35] Diderot, *op. cit.* (Cugetări răzlețe, Despre antic, 255), p. 130.

[36] Eugène Delacroix, *Oeuvres littèraires*, I, (Des variations sur le beau), Paris, 1923, p. 49—50.

[37] *Viața lui Socrate*, III, X.

[38] Diderot, *op. cit.*, (Cugetări răzlețe, Despre antic, 245), p. 129.

[39] Michel, *op. cit.*, p. 86.

[40] Venturi, *op. cit.*, p. 52.

[41] Michel, *op. cit.*, p. 80.

[42] *Ibidem*. Grupul *Lacoon*, dăltuit în marmoră, datează probabil doar din secolul I î. e. n. *Apolo de Belvedere*, statuie atribuită lui Leochares, a fost redescoperită în 1495. Ea a făcut o impresie atît de profundă asupra lui Albrecht Dűrer (1471—1528), care se afla tocmai în prima sa călătorie în Italia, încît a intenționat să se folosească de Apolo ca model pentru figura lui Christ. Vezi: *Johann Joachim Winckelmann*, 1768—1968, Bad Godesberg, 1968, p. 54, Notele 64 și 65.

[43] Eugen Schileru, *Curs de istoria artei*, ms., Biblioteca Institutului „N. Grigorescu", București.

[44] *Ibidem*.

[45] *Geschichte der Kunst des Altertums*, Weimar, 1964, Capitolul IV se ocupă de pictura murală elină, de picturile descoperite la Roma și Herculanum, de cea etruscă și chiar de unele probleme de tehnică picturală.

[46] Focillon, *op. cit.*, p. 18.

[47] Diderot, *op. cit.*, p. 267—304.

[48] Michel, *op. cit.*, p. 82. Totuși rezervele față de culoare nu erau chiar atît de categorice la David, care afirma ocazional: „cînd știi să desenezi, preocuparea pentru culoare nu răpește nimic desenului", apud Charpier-Seghers, *op. cit.*, p. 300.

[49] Vezi Winckelmann, *op. cit.*, Capitolul IV și ediția vieneză.

[50] Diderot, *op. cit.* (Salonul din 1767) face o adevărată apologie a compoziției statice: „Eu pretind că într-o compoziție, totul fiind altminteri egal, trebuie să fie cu atît mai puțină mișcare cu cît personajele sînt mai grave, mai mărețe, de o dimensiune mai exagerată, de proporții mai mari sau luate mai din afara naturii obișnuite. Legea aceasta se observă și la moral și la fizic: la fizic ea e legea maselor. La moral, ea e legea caracterelor. Cu cît masele sînt mai copleșitoare, cu atît au mai multă inerție," p. 227. David, la rîndul său afirma, motivînd faptul că evita

Scanned with CamScanner

expresia în compoziţiile sale istorice: „A da expresie feţei, înseamnă s-o pui să facă grimase." Apud Raynal, *op. cit.*, p. 25.

[51] Michel, *op. cit.*, p. 81.

[52] „O obiecţie ce s-a ridicat şi care nu va înceta să se repete, mărturiseşte David, se referă la nuditatea eroilor mei. Era un obicei acceptat printre pictorii şi sculptorii antichităţii de a înfăţişa zeii nuzi, eroii şi în genere oamenii pe care voiau să-i reprezinte. Pictau un filozof? el era nud, cu o manta petrecută peste umeri. Pictau un războinic? era nud, avînd coiful pe creştet, sabia la şold, un scut pe braţ şi încălţări în picioare." *Ibidem.*

[53] Diderot, *op. cit.* (Cugetări răzleţe, Despre antic, 253), p. 130.

[54] Focillon, *op. cit.*, p. 18. Este vorba de Raffaello Sanzio (1483—1520) Domenichino Zampieri (1581—1641), în al cărui atelier lucrase şi Poussin; cei trei Caracci (Lodovico 1555—1619, Annibale 1560—1609 şi tatăl lor Agostino 1517—1602); Peter Paul Rubens (1577—1640), Rembrandt Harmensz van Rijn (1606—1669) şi Eustache Le Sueur (1617—1655).

[55] Quatremère de Quincy; „Să considerăm deci arta ca o ştiinţă". Apud Venturi, *op. cit.*, p. 53.

[56] David: „Artistul trebuie să fie un filozof. Geniul artelor trebuie să aibă drept călăuză doar făclia raţiunii." Apud Venturi, *op. cit.*, p. 53.

[57] Quatremère de Quincy atrăgea atenţia pictorilor asupra „farmecelor periculoase" ale clarobscurului. Apud Focillon, *op. cit.*, p. 26.

[58] Delacroix remarcă în *Proiectul său de dicţionar al artelor plastice*: „Ce am putea spune despre maeştri care accentuează cu asprime conturele, abţinîndu-se, însă, de a întrebuinţa tuşe vizibile? În natură conturele lipsesc tot atît de mult ca şi tuşele." (*Kisérletek egy képzőmüvészeti szótárhoz*", în *Delacroix naplója*, Budapesta, 1944, p. 112). Mai mult, îi reproşează lui David materialele lipsite de calitate, grunturile superficiale, pînza şi penelurile proaste. „Aceste neglijente le-a introdus David; voia să demonstreze că nu-i pasă de mijloacele meşteşugului. *Idem*' p. 110). Reproş ce pare a fi conţinut oricum o doză de exagerare.

[59] „Arta neoclasicilor davidieni şi-a imaginat că poate adora frumuseţea plastică prin conture ce nu se îndepărtau de exactitatea posomorîtă a stereometriei." René Huyghe, *Les puissances de l'image*", Paris, 1965, p. 78.

[60] Baudelaire, *op. cit.*, p. 21.

[61] Fosca, *op. cit.*, p. 13.

[62] Venturi, *op. cit.*, p. 63.

[63] Venturi, care se dovedeşte adesea a fi parţial, îi atribuie lui David o cultură extrem de limitată (*op. cit.*, p. 56), deşi o serie dintre autorii pînă aici citaţi, de asemenea Jean Leymarie, *La pittura francese. L'Ottocento*, Geneva, 1962, p. 13), vorbesc fără rezerve despre educaţia sa umanistă.

[64] David era rudă cu Boucher care îl recomandă lui Vien. *Ibidem.* Vezi şi Raynal, *op. cit.*, p. 25.

[65] Cu acest prilej David vizitează deopotrivă oraşele Pompei şi Herculanum, dar Leymarie îi reproşează că le-a contemplat „cu ochii lui Raffael" (*op. cit.*, p. 14). Raynal menţionează şi el, pe de o parte admiraţia lui David, încă tînăr, pentru Raffael şi Poussin „modele sublime

Scanned with CamScanner

de imitat" (*idem*, p. 24), pe de alta afirmă că artistul, desigur la o vîrstă mai înaintată (n.r.), „îl găsea pe Raffael cam fantezist". (p. 26).

[66] Totuşi ceea ce l-a atras în mod deosebit n-a fost pictura, ci sculptura statuară şi basoreliefurile antice. „Marmora exprimă o anume seninătate potrivită cu insensibilitatea sa naturală" (*Idem*, p. 25).

[67] Michel, *op. cit.*, p. 86.

[68] Thomas Bruce, conte de Elgin (1766—1841), diplomat englez care a ridicat marmorele Partenonului de pe Acropolele din Atena. Acestea fiind transportate la Londra abia în 1816, au fost pînă la acea dată necunoscute artiştilor clasicişti. Vezi şi Michel, *op. cit.*, p. 80.

[69] Focillon, *op. cit.*, p. 34.

[70] Vezi: Venturi, *op. cit.*, p. 56 şi Raynal, *op. cit.*, p. 22—23.

[71] Venturi, *op. cit.*, p. 57.

[72] *Ibidem.*

[73] Focillon, *op. cit.*, p. 30.

[74] Edgar Quinet, apud Venturi, op. cit, p. 57.

[75] Venturi consemnează un titlu perifrastic: *Sabinele oprind lupta dintre romani şi sabini* (*op. cit.*, p. 58).

[76] Primele elemente ale compoziţiei *Sabinelor* i-au fost sugerate lui David de o ilustraţie a sculptorului englez John Flaxman (1755—1826) pentru *Iliada*. Focillon, *op. cit*,, p. 34.

[77] Hersilia a fost identificată cu doamna de Bellegarde, una dintre frumoasele din vremea directoratului. *Ibidem.*

[78] Vezi Michel, *op. cit.*, p. 81.

[79] „Pictînd această pînză, voiam să reprezint moravurile antice cu o atît de mare fidelitate, încît grecii şi romanii, privindu-mi opera, să nu simtă în mine un om străin de moravurile lor" afirmă David stîrnind scepticismul, pînă la un punct întemeiat, al lui Venturi (*op. cit.*, p. 59). Într-adevăr fidelitatea era mai mult de ordin exterior.

[80] Delacroix elogiază tabloul *Leonidas la Termopile* în *Jurnalul* său (1847) apreciindu-l ca „o proză bărbătească şi viguroasă" (*op. cit.*, p. 35). Venturi, în schimb, îi neagă cu desăvîrşire autenticitatea artistică şi îl atribuie „o agravare generală a absurdităţilor din Sabine" (*op. cit.*, p. 59). După cum se vede, nimeni nu e scutit, de-a lungul secolelor, de versatilitatea criticii.

[81] *Marat asasinat* a fost şi este, în mod justificat de altfel, una dintre cele mai viu comentate lucrări davidiene. Raynal, *op. cit.*, p. 22, citează rezervele criticii cu privire la „simetria îndrăzneaţă a acestei compoziţii tăiată sec în două". Dar tocmai această neaşteptată temeritate a punerii în pagină, ce contribuie în oarecare măsură şi la comprimarea planurilor, face ca tabloul să fie atît de expresiv şi de modern în acelaşi timp, potenţînd sentimentul dramatic prin tonurile reci.

[82] Admiraţia lui Baudelaire este sinceră şi imparţială: „Toate aceste detalii sînt istorice şi reale, ca un roman de Balzac; drama este prezentă, existînd cu întreaga, lamentabila sa oroare, şi printr-un ciudat tur de forţă ce face din această pictură capodopera lui David şi *una dintre marile curiozităţi ale artei moderne* (sublinierea red.), ea nu are nimic trivial, nici josnic". (*op. cit.*, p. 22) „...Crud ca natura, tabloul acesta posedă întregul parfum al idealului. Ce este, dar, acea urîţenie pe care sfînta moarte a şters-o atît de curînd, atingînd-o cu vîrful aripii sale? Marat

Scanned with CamScanner

poate de aici înainte să-l desfidă pe Apolo. Moartea l-a sărutat cu buzele-i îndrăgostite şi el odihneşte în calmul metamorfozei sale. Există în opera aceasta ceva duios şi sfîşietor totodată; în aerul rece al acestei odăi, pe aceste ziduri reci, în jurul acestei cade reci şi funebre, pluteşte un suflet" (*idem*, p. 23).

Rîndurile lui Focillon, *op. cit.*, p. 29 nu sînt mai puţin impresionante: „Acesta nu-i Agamemnon gîtuit de Egist, nu e tribunul căruia i se pregăteşte pompa funerară şi care va fi dus la Panteon, plîns de un întreg popor; este un om asasinat, surprins în viaţa sa de fiecare zi, un cadavru căruia moartea singură şi nu artificiile deşarte îi dăruiesc o stranie măreţie."

[83] Venturi explică ataşamentul lui David pentru Napoleon, considerîndu-l un fanatic lipsit de discernămînt în politică şi care nu se putea lipsi de un erou pe care să-l glorifice. Napoleon în stare să pătrundă utilitatea social-politică a picturii, excelent mijloc de propagandă vizuală, era firesc să caute a-şi atrage artiştii de prestigiu; uneori îi face chiar baroni (cazul lui Guérin, Gérard şi Gros).

El putea deveni după Robespierre, idolul lui David, în măsură în care acesta nu era în stare să pătrundă cît de îndepărtate erau ţelurile politicii napoleoniene de propriile sale idealuri. Sinceritatea şi buna-credinţă a artistului sînt, însă, atestate de atitudinea demnă cu care a acceptat exilul, după reînscăunarea Bourbonilor, fără a schiţa cel mai mic gest de laşitate sau de compromis. Vezi Venturi, *op. cit.*, p. 57.

[84] Severele virtuţi republicane, instaurate în perioada revoluţionară, fuseseră abandonate în timpul directoratului frivol şi iubitor de lux, în care femeile înveşmîntate în rochii străvezii, foarte decoltate regăseau un cadru adecvat feminităţii lor. Faţă de directorat, imperiul cu războaiele sale de cucerire însemna glorificarea masculinităţii.

Acesta era punctul în care aspiraţiile lui David se întîlneau cu concepţia împăratului, care îi aduce vii laude pentru *Leonidas la Termopile*, dorind ca o serie de copii ale tabloului să fie aşezate în şcolile militare, pentru a inspira exemplul virtuţii războinice, al curajului şi al abnegaţiei. Napoleon întrevedea foarte clar eficacitatea unor atari exemple asupra moralului militar. Vezi Fosca, *op. cit.*, p. 14.

[85] *La distribution des Aigles au Champ de Mars.*

[86] Michel, *op. cit.*, p. 89—90.

[87] *Idem*, p. 91.

[88] Milhaud, fostul convenţional, va deveni general în timpul imperiului şi va conduce atacul cuirasierilor în bătălia de la Waterloo. Focillon *op. cit.*, p. 38.

[89] Focillon, *op. cit.*, p. 29 indică un alt titlu „*Femme du peuple*".

[90] Delacroix scrie relativ la acest portret al papei: „întreg sufletul personajului, întreaga sa resemnare respiră în trăsăturile sale". *op. cit.* (*Projet d'article sur le beau*), p. 144.

[91] *Michel*, op. cit., p. 80. Străduinţa de a-şi crea o „manieră greacă", mai caldă adică, străbătută de nervul unui senzualism mai direct şi mai sincer, pare să se lovească pe de o parte de lipsa sa de imaginaţie, pe de alta poate de o anumită timiditate şi de un anumit scepticism, căci David ajunsese la apogeu şi era destul de vîrstnic în faza în care descoperirile arheologice atinseseră un stadiu avansat şi edificator.

Scanned with CamScanner

[92] Venturi, *op. cit.*, p. 55.
[93] *Ibidem.*
[94] În continuarea aceluiaşi pasaj, Venturi afirmă: „Prin energia şi îndrăzneala reprezentării, este o operă realistă, o anticipare a lui Courbet". *Idem*, p. 60.
[95] *Idem*, p. 55.
[96] *Ibidem.* Focillon, *op. cit.*, p. 29—30.
[97] Venturi, *op. cit.*, p. 58.
[98] *Ibidem.* Venturi le consideră nu numai abstracte, ci şi „urîte", „de loc simţite, de loc individualizate", atribuindu-i lui David, într-un mod cu desăvîrşire exagerat „o totală neştiinţă a raporturilor cromatice". Într-un alt pasaj (p. 61) scrie: „Culoarea abstractă şi forma abstractă au fost, pentru David, două instrumente de cucerire a realităţii: o realitate brutală şi empirică, în afara oricărei imaginaţii artistice."
[99] Tapié,*op. cit.*, p. 102.
[100] „în ce mă priveşte, dispreţuiesc meşteşugul ca noroiul". Apud Charpier-Seghers, *op. cit.*, p. 301.
[101] „Cînd nu iubeşti natura o redai josnică şi trivială." *Ibidem.* „De ce sîntem cel mai adesea încurcaţi? pentru că nu vrem să cedăm naturii, ci să mergem de capul nostru, după ideile noastre rutinate." *Idem*, p. 302.
[102] *Idem*, p. 301.
[103] Cu o ironie subtilă, dar muşcătoare, Baudelaire critica pe Guérin — de asemenea pe Girodet — reproşîndu-le spiritul melodramatic şi o uşoară corupţie a fermităţii davidiene, pe care le numea „cîteva sinistre şi amuzante simptome ale romantismului viitor". (Exposition de 1855), apud Focillon, *op. cit.* p. 50.
[104] Didona „atît de teatrală, languros etalată în lumina amurgului" are, în ochii lui Baudelaire, mai multe afinităţi „cu primele viziuni ale lui Chateaubriand decît cu concepţiile lui Vergiliu." *Ibidem.*
[105] Delacroix menţiona că apariţia pretinselor poeme ale lui Ossian a constituit unul dintre marile evenimente literare de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea. „Europa era cît pe-aci să-şi închipuie, într-o bună zi, că antichitatea avea să fie egalată în poemele unui nou Homer..." „Acest Ossian sosea tocmai într-o epocă de scepticism, cu zeii, războinicii, eroinele sale emoţionante, în sfîrşit cu un miraculos desăvîrşit. Entuziasmul a fost aproape general."... Dar cînd băgară de seamă că fiul lui Fingal (Ossian n. r.) nu era decît progenitura scoţianului Macpherson care îşi făcuse drum cu titlul de primitiv, el se văzu renegat şi aproape injuriat; ar fi trebuit să rămînă în nourii săi şi în obscuritatea din care fusese scos într-un mod atît de indiscret." *op. cit.* (*Des variations du Beau*), p. 47.
[106] „Este surprinzător să-l vezi subjugat pe Napoleon de mistificarea lui Macpherson şi elogiind compoziţia lui Girodet... dar ca soldat el saluta „paradisul celor bravi, în timp ce David, ca pictor, dezaproba golul unei imaginaţii reci şi silite." Focillon, *op. cit.*, p. 52.
[107] Delacroix, *op. cit.* (*Des variations du Beau*), p. 47.
[108] Artaud de Montor, diplomat francez, traduce, între 1811—1813, *Divina Comedie* a lui Dante în limba franceză, avînd un mare răsunet pe plan literar „în istoria romantismului". Focillon, *op. cit.*, p. 58.
[109] Focillon, *op. cit.*, p. 52.

Scanned with CamScanner

[110] Focillon relevă falsul exotism al imaginii, fără îndoială alterată de o notă vizibil factice. „... este cum nu se poate mai departe de savoarea sălbatică a lui Chateaubriand, şi tabloul lui Girodet ar putea reprezenta tot atît de bine funeraliile unei creştine în catacombe". Îi reproşează de asemenea absenţa totală a sentimentului religios, artificial sugerat prin mijloace cu desăvîrşire exterioare. *Idem*, p. 52.

[111] Prin „paleotism", Fosca înţelege nostalgia trecutului, evaziunea din prezent. *op. cit.*, p. 8.

[112] Vezi şi Focillon, *op. cit.*, p. 52.

[113] Este vorba de aşa-zisa „bătălie a Piramidelor", în cadrul campaniei din Egipt (1798), unde Bonaparte a repurtat o strălucită victorie asupra mamelucilor. În legătură cu această bătălie se citează cuvintele lui Napoleon: „Soldaţi, din înălţimea acestor piramide, 40 de secole vă privesc."

[114] Andoche Junot duce de Abrantès (1771—1813), general celebru al cărui nume se leagă de istoria războaielor napoleoniene. Aghiotant al lui Bonaparte, în prima campanie din Italia, a participat la expediţia din Egipt, s-a distins în campania din Siria şi a cucerit Lisabona (1807).

[115] Dominique-Vivant baron Denon (1747—1825), gravor şi pictor, directorul general al muzeelor franceze în timpul imperiului.

[116] Focillon menţionează titlul: „*Bonaparte vizitînd ciumaţii din Jaffa*". *op. cit.*, p. 44.

[117] Gros participase şi cîştigase concursul pentru *Lupta de la Nazareth*, prilej în care generalul Junot îşi dovedise din plin excepţionalele calităţi militare. Indispus de gloria lui Junot, Bonaparte renunţă la realizarea tabloului şi îi comandă, în schimb, pictorului „*Ciumaţii din Jaffa*" *Ibidem.*

[118] Maghreb (în arabă înseamnă „apus") desemnează Marocul, Algeria şi celelalte ţări din Africa de Nord.

[119] Focillon, *op. cit.*, p. 44.

[120] Vezi şi Schileru, *op. cit.*

[121] Se citează cuvintele rostite de Napoleon în faţa imensei dezolări pe care o inspira cîmpul de bătălie de la Eylau: „Dacă toţi regii pămîntului ar putea contempla un asemenea spectacol, ar fi mai puţin avizi de războaie şi cuceriri." *Ibidem.* Cu toate acestea critica contemporană şi-a exprimat rezervele, învinuindu-l pe Gros că morţii de la Eylau erau „lipsiţi de stil", că erau „soldaţi şi nu eroi". Astfel, se aducea indirect un elogiu calităţilor sale de observator realist. Focillon, *op. cit.*, p.46.

[122] „Răul secolului", de fapt „boala secolului" este reflexul unui idealism ezoteric, al unui sentiment de evaziune, trezit de aprehensiunea unei realităţi ce pare ostilă, brutală chiar, unor făpturi romanţioase, închistate într-o sensibilitate adesea vecină cu morbideţea, tenebroasă chiar. La Chateaubriand, unde apare poate pentru prima dată ca o manifestare declarată, îmbracă forma reveriei, a evaziunii mistice. Oricum starea aceasta include sentimentul de izolare şi reverie, prin care eul se sustrage de la contactul direct cu realitatea epocii.

[123] Michel, *op. cit.*, p. 99.

[124] Apud Schileru, *op. cit.*

[125] Delacroix desemna sistemul ovelor cu expresia „dessin par les Boules" (desenul prin sfere). „Acest desen consta în a încercui toate volumele raportate între ele, prin inele mai mult sau mai puţin alungite, ur-

Scanned with CamScanner

mînd forma volumelor şi în a construi un edificiu de ove înlănţuite şi etajate într-o succesiune proporţionată, avînd ca punct de plecare centrul luminii şi etalîndu-se în unde pînă la linia exterioară." Apud René Piot, *Les palettes de Delacroix*, Paris, 1931, p. 47, 49. Delacroix a fost mirat să descopere o schiţă a acestui procedeu antic — pe care în paranteză fie spus, davidienii nu-l practicau — la Leonardo da Vinci. Delacroix mai menţiona că procedeul era uzitat şi de Daumier. *Idem*, p. 47.

[126] *Ibidem.*

[127] *Idem*, p. 1—35.

[128] *Op. cit.*, II, (*Essais sur les artistes célèbres*), p. 163.

[129] *Ibidem.*

[130] În legătură cu influenţa exercitată de Correggio asupra lui Prud'hon, s-a emis ipoteza unei călătorii la Parma, întrucît la Roma, ţinta principală a călătoriei pictorului, nu se aflau lucrări de Correggio. Quatremère de Quincy consideră, însă, că influenţa correggiană s-a exercitat ulterior prin operele expuse la Louvre, larg înzestrat de Napoleon cu opere de artă spoliate în timpul campaniei din Italia. Focillon, *op. cit.*, p. 74.

[131] Michel, *op. cit*, p. 109.

[132] *Ibidem.*

[133] Diderot, *op. cit.*, (*Cugetări răzleţe*, 159) p. 115.

[134] În intervalul petrecut la Roma, Prud'hon executase o copie liberă după *Triumful Gloriei* de Piero da Cortona (1596—1669), — ce decora unul dintre plafoanele palatului Barberini — în cinstea prinţului de Condé, pentru a cărui glorificare adaptase tema. Deci, pictorul se deprinsese de timpuriu cu pictura murală şi cu genul decorativ. Michel, *op. cit.*, p. 109; Focillon, *op. cit.*, p. 73.

[135] Augustin Pajou (1730—1809), sculptor, considerat ca cel mai bun ator al rcccoului.

[136] Delacroix, *op. cit.*, II, (*Essais sur les artistes célèbres*), p. 125.

[137] Apud Michel, *op. cit.*, p. 104.

[138] Criticînd falsul exotism al lui Girodet (*Inmormîntarea Atalei*), Focillon relevă, în schimb, autenticul *Negresei* „pictată din capriciu" de contesa Benoist. *op. cit.*, p. 52.

[139] Achille Etna Michallon, atras de Poussin, utilizează peisajul pentru a crea un cadru scenelor inspirate din cîntecele de vitejie (*chansons de geste*) medievale, ca de pildă *Roland la Roncevaux*. Interesul său pentru evul mediu şi tratarea liric nuanţată anunţă „stilul trubadur", constituind o parte integrantă a preromantismului. Schileru, *op. cit.* În schimb, Georges Michel este influenţat mai curînd de şcoala olandeză şi prin străduinţa de a preciza fizionomia geografică a peisajului şi chiar atmosfera anotimpului, se apropie de viitoarea şcoală de la Barbizon.

[140] Apud Schileru, *op. cit.* Autorul citează deopotrivă un alt critic, Pierre Valenciennes, care se pronunţa împotriva lui Lorrain:
„Veţi căuta în zadar în peisajul lui un singur copac, în care imaginaţia să poată bănui o nimfă a pădurilor, o fîntînă din care imaginaţia să vadă ieşind o naiadă, zei sau semi-zei. Toţi aceşti zei, semi-zei, nimfele, satirii sînt prea străini frumoaselor lui privelişti." Ideea peisajului, ca gen autonom este, deci, în genere repudiată, împrejurare ce provoacă inevitabil menţinerea ideii de peisaj-cadru pentru o temă istorică sau mitologică.

Scanned with CamScanner

[141] Spre deosebire de Focillon şi de Venturi, Fosca(*op. cit.*, p. 7) utilizează grafia *Quay* în loc de *Quaï*. Se referă la adepţii săi, ca la partizanii unui „primitivism" intransigent care proclamau că de la Fidias încoace (secolul V î. e. n.) sculptura elină se aflase în decadenţă. Efectiv, considerat ca cel mai important sculptor al Elladei, Fidias a colaborat la decorarea Partenonului şi constituie etalonul perfecţiunii clasice, Focillon (*op. cit.*, p. 200) presupune că „bărboşii" şi-au exercitat influenţa asupra novicelui Ingres între 1797—1803, dată la care opera lui Fidias şi în genere sculptura elină clasică nu erau cunoscute încă. Sînteţi nevoiţi să deducem de aici, că influenţa „bărboşilor", admisă şi de Venturi (*op. cit.*, p. 63) a avut un caracter principal. De altfel, Focillon şi Venturi menţionează că grupul Quaï a avut o înrîurire ciudată, dar trecătoare şi asupra lui David.

[142] *Ingres*, sub direcţia Henri Roujon, Paris, f. d., p. 28.

[143] Venturi, *op. cit.*, p. 63.

[144] Ingres e incriminat cu o vehemenţă aproape de neînţeles: „Domnul Ingres tinde, nici mai mult, nici mai puţin, decît să retrogradeze arta cu patru secole, să ne readucă la copilăria ei, să reînvie maniera lui Jean de Bruges". Apud Michel, *op. cit.*, p. 114. Reproşul viza şi micile compoziţii istorice, pictate într-un stil apropiat de acela al miniaturilor.

[145] După Venturi (*op. cit.*, p. 64), această reputaţie era atît de înrădăcinată, încît, în 1824 cînd revine la Paris şi deschide o şcoală proprie, aceasta era frecventată mai ales din dorinţa tinerilor pictori de a deveni „primitivi".

[146] Venturi, *op. cit.*, p. 63.

[147] Prima întîlnire a celor ce aveau să constituie grupul impresionist a avut loc în 1860 la Académie Suisse şi în atelierul Gleyre. În 1867, anul morţii lui Ingres, Claude Monet picta primul tablou în aer liber *Femei în grădină*, urmînd încercărilor semi-plein-airiste ale lui Courbet (*Domnişoarele de pe malul Senei*, 1856) şi ale lui Manet (*Muzica la Tuileries*, 1862 şi *Dejunul pe iarbă*, 1863). În 1869, Monet şi Renoir, pictînd acelaşi peisaj acvatic, intitulat *Broscăria*, introduceau efectiv tehnica impresionistă, utilizînd tuşa divizionară.

[148] Venturi, (*op. cit.*, p. 67), Théophile Gautier, Thoré etc. vorbesc despre un romantism *sui generis* al acestui înverşunat antiromantic.

[149] Théodore Géricault (1791—1824) moare la 33 de ani, Richard Parkes Bonnington (1802—1828) la 26 de ani.

[150] Ingres învăţase să deseneze şi să cînte la vioară de la tatăl său, care fusese sculptor. Înaintea venirii sale la Paris, îşi cîştiga existenţa ca violonist în orchestra teatrului din Toulouse, unde a interpretat cu succes un concert de Viotti. Muzica a rămas cea de a doua pasiune a vieţii sale. Cu prilejul retrospectivei din 1911, despre care scrie Guillaume Apollinaire (*L'intransigeant*, 27 IV 1911) vioara şi paleta maestrului au fost expuse împreună cu picturile şi desenele sale. Expresia „*violon d'Ingres*" s-a păstrat ca o butadă, desemnînd o pasiune subalternă.

[151] „Toată arta lui Ingres nu este decît un protest împotriva artei expresive, utile şi sociale, în favoarea frumuseţii pure şi indiferente" afirmă cu vizibilă exagerare Venturi (*op. cit.*, p. 63) sau „Romantismul lui Ingres a fost deci un romantism îngheţat, care a luat numele de artă pentru artă." (*Idem*, p. 67).

Scanned with CamScanner

[152] Baudelaire vorbeşte despre admiraţia lui Delacroix îndeosebi pentru desenele cu mină de plumb, pe care le copia minuţios după fotografiile în care erau reproduse. Poetul adaugă: „îi trebuia o mare forţă critică pentru a admira prin raţiune ceea ce trebuia să respingă prin temperament" *op. cit.* (*L'oeuvre et la vie d'Eugène Delacroix*, 1863), p. 152—153.

[153] Raymond Cogniat, *Histoire de la peinture*, II, Paris, 1954, p. 24.

[154] Venturi, *op. cit.*, p. 66.

[155] Iritat împotriva lui Stendhal cu care avusese o discuţie în contradictoriu cu privire la o temă muzicală, în Italia, la Villa Medici, refuză să-l mai primească. Pierre Labrouche, *Les dessins de Ingres*, Paris, 1952, p. 6. Atitudinea sa la înmormîntarea lui Vivant Denon pe care-l detestase şi al cărui fotoliu de la Academie îl rîvnea, este aproape de neconceput. Venturi, *op. cit.*, p. 66.

[156] Dispreţul său e profund pentru Rubens şi pentru Delacroix. Îl uimeşte pînă şi pe fostul său elev Théodore Chassériau (1819—1856) care constata cu prilejul unei ultime convorbiri opacitatea totală şi „ignorarea completă" a marilor artişti contemporani. John Rewald, *Histoire de l'Impressionnisme*" I, Paris, 1955, p. 26—27. Delacroix, în genere ostracizat, a avut profund de suferit în urma resentimentelor personale ale lui Ingres. *Acesta* contribuise la intoleranţa Academiei care a refuzat de şase ori candidatura lui Delacroix. În schimb a ameninţat cu demisionarea pentru că juriul refuzase unul dintre tablourile elevului său preferat Jules Flandrin. (*Idem*, p. 30—31).

[157] La acea dată Ingres beneficia de toate onorurile celui de al doilea imperiu, purta titlul de senator şi era elogiat de Napoleon III. Toate acestea nu-l opreau să se văicărească: „Sîntem asemenea acelor evrei în captivitate care-şi plîng nenorocirea. Şi noi, de asemenea, plîngem această artă invadată, pe zi ce trece mai neînţeleasă". Obtuzimea sa era uneori într-adevăr uluitoare. Venturi, *op. cit.*, p. 68, 67.

[158] *Ibidem.*

[159] *Ibidem.* Refuzul său recalcitrant de a merge la pas cu propriul său veac, de a lua măcar act de ceea ce realmente se petrecea în jurul său, pe plan artistic, explică favorurile de care beneficia din partea unei oficialităţi retrograde.

[160] Apud Venturi, *op. cit.*, p. 71.

[161] Vezi citatul din fruntea capitolului. Baudelaire, *op. cit.* (Exposition universelle de 1855), p. 62—63.

[162] Charpier-Seghers, *op. cit.* (*Pensées, Du dessin*), p. 342: „În construcţia unei figuri, nu procedaţi pe fragmente. Conduceţi totul în acelaşi timp, şi, cum prea bine se spune, desenaţi ansamblul."

[163] „Portretele mă copleşesc, mă omoară" se plînge Ingres în 1845. Apud Venturi, *op. cit.*, p. 64.

[164] Delacroix: „Nu e nici urmă de logică, nici de fantezie în el". (*Delacroix naplója*, 1854, p. 93). Baudelaire îi reproşează de asemenea o „voită" lipsă de imaginaţie (*op. cit. Exposition universelle de 1855*), p. 61. Apollinaire: „Sînt compoziţii ce demonstrează cu destulă evidenţă că fantezia de care avea nevoie îi lipsea cu desăvîrşire acestui pictor înzestrat poate, şi încă în cel mai înalt grad, cu toate celelalte daruri naturale." (*De la Ingres la Picasso*, Bucureşti, 1970, p. 78. Venturi: „Imaginaţia i-a lipsit întotdeauna, lucru de curînd observat de critici." (*op. cit.*, p. 65).

Scanned with CamScanner

[165] *Idem*, p. 69.

[166] Stendhal menţiona în 1824, o dată cu „frumuseţea materială" a operei, „profunzimea ştiinţei şi a spiritului de observaţie". Apud Venturi, *op. cit.*, p. 65.

[167] Charpier-Seghers, *op. cit.* (*Pensées, De l'art et du beau*), p. 337.

[168] *Idem* (*Pensées, De la couleur, du ton et de l'effet*), p. 346.

[169] Baudelaire, *op. cit.* (*Curiosités esthétiques*), p. 25.

[170] Prin *tondo*, italienii Renaşterii înţelegeau imaginea închisă într-un cerc. Idealul suprem era, pe de o parte, schema compoziţională înscrisă unei piramide perfecte, pe de alta compoziţia desăvîrşită în tondo. Aceste două tipuri de compoziţii i-au preocupat constant pe quattrocentişti, cristalizîndu-se în Renaşterea matură, prima datorită lui Leonardo, a doua datorită lui Raffael.

[171] Charpier-Seghers, *op. cit* (*Pensées, Du dessin*), p. 340.

[172] *Idem* (*Pensées, De la couleur, du ton et de l'effet*), p. 349: „Într-o umbră de contur, nu trebuie să aşezi nuanţa alături de linie; trebuie aşezată pe linie".

[173] *Idem*, p. 347. Intru susţinerea tezei sale, Ingres invocă pe Tiziano Vecellio (1477—1576) care ar fi dorit „ca albul să fie tot atît de costisitor ca ultramarinul" şi pe Zeuxis (464—398 î. e. n.), Tizianul anticilor.

[174] *Idem* (*Pensées, Du dessin*), p. 342—343.

[175] Faţă de caracterul evident static ce domină opera lui Ingres nimic nu pare mai paradoxal decît propria-i afirmaţie: „Desenînd figura, străduiţi-vă înainte de toate să-i determinaţi, să-i caracterizaţi bine mişcarea. N-aş putea s-o repet îndeajuns, mişcarea este viaţa." *Idem*, p. 341.

[176] Ingres mărturisea: „E plăcut să încondeiezi ochii femeilor, observaţie asupra naturii." Apud Venturi, *op. cit.*, p. 65.

[177] Charpier-Seghers, *op. cit.* (*Pensées, Du dessin*), p. 343.

[178] *Idem*, p. 344: „Desenaţi cu puritate, dar cu largheţe. Pur şi larg: iată desenul, iată arta."

[179] *Ibidem*: „Pentru a obţine forma frumoasă, nu trebuie să recurgi la o modelare patrată sau unghiulară."

[180] *Idem*, p. 343.: ...desenul trebuie să amplifice, trebuie să învăluie."

[181] Pentru a-şi îngădui o alegere largă şi o observaţie exactă pe viu, Ingres executa, la fel ca Albrecht Dürer (1471—1528) odinioară, multiple studii după acelaşi picior, schimbîndu-i succesiv poziţia, încercînd să-l redea prin juxtapunerea unor atitudini diferite. Huyghe, *op. cit.*, p. 44.

[182] Labrouche, *op. cit.*, p. 4.

[183] Susceptibil şi impulsiv, Ingres a rupt logodna din pricina unui diferend de familie, înaintea plecării în Italia, unde se însoară pentru prima dată în 1813, cu o modistă, Magdeleine Chapelle pe care i-o alesese un prieten.

[184] Apud Schilleru, *op. cit.*

[185] Charpier-Seghers, *op. cit.* (*Pensées, De la couleur, du ton et de l'effet*), p. 346: „Culoarea adaugă podoabe picturii; dar ea nu este decît frumoasa ei însoţitoare, căci nu contribuie decît la a face mai plăcute adevăratele perfecţiuni ale artei."

[186] Baudelaire, *op. cit.* (*Exposition universelle de 1855*), p. 63.

[187] *Ingres*, Roujon, p. 14.

Scanned with CamScanner

[188] Venturi, *op. cit.*, p. 65.
[189] Apollinaire, *op. cit.*, p. 76.
[190] *Ibidem.*
[191] Baudelaire, *op. cit.* (*Exposition universelle de 1855*) p. 66.
[192] „Pentru Jupiter Olympianul, el (Fhidias n. r.) s-a slujit de toate frumusețile firești, reunindu-le pentru a obține ceea ce în mod nepotrivit se numește frumosul ideal. Acest cuvînt nu trebuie conceput decît în sensul asocierii celor mai frumoase elemente din natură, pe care e destul de greu s-o dibuiești la acest grad de perfecțiune, natura fiind astfel încît nu găsești nimic mai presus de ea, cînd e frumoasă și toate eforturile omenești nefiind în stare nu numai să o depășească, dar nici măcar s-o egaleze." Charpier-Seghers, *op. cit.* (*Pensées, De l'art et du beau*), p. 335.
[193] *Idem*, (*Pensées, De la pratique et de ses conditions*), p. 351.
[194] *Idem*, (*Pensées, Du dessin*), p. 342: „Nu trebuie să-ncerci a crea caracterul frumos; trebuie să-l găsești în modelul său."
[195] Venturi, *op. cit.*, p. 64.
[196] Charpier-Seghers, *op. cit.* (*Pensées, De l'art et du beau*), p. 336: „Orice lucrare imitată după natură este o operă și această imitație duce spre artă."
[197] *Idem*, p. 334.
[198] *Idem* (*Pensées, De l'étude de l'antique et des maîtres*) p. 350.
[199] *Idem*, p. 349—350.
[200] Fosca, *op. cit.*, p. 34.
[201] Baudelaire, *op. cit.* (*Curiosités esthétiques*), p. 24.
[202] Paul Valéry, *Degas Danse Dessin*, Paris, 1965, p. 103. André Lhote, în schimb opinează în sens contrar: „Această curbă adorabilă a spatelui, atît de gingașă, de suplă, de alungită, el o va alungi și mai mult împotriva voinței lui, vrînd să sublinieze și mai mult tulburarea pe care o resimte. Va deforma, va intra în contradicție cu tot ceea ce știe mintea sa, pentru a exprima ceea ce a descoperit inima." Apud Venturi, *op. cit.*, p. 70—71. Deformările acestea, considerate oarecum neîngăduite, chiar și de unii exegeți moderni, au provocat atribuirea lui Ingres a unei calități imaginative „bolnavă", „morbidă". *Ibidem.*
[203] Labrouche, *op. cit.*, p. 4.
[204] Charpier—Seghers, *op. cit.* (*Pensées, Du dessin*), p. 345.
[205] *Idem*, p. 343.
[206] *Idem* (*Pensées, De la couleur, du ton et de l'effet*), p. 349.
[207] Venturi, *op. cit.*, p. 63—64.
[208] Apollinaire, *op. cit.*, p. 76.
[209] Apud Venturi, *op. cit.*, p. 64.
[210] Charpier-Seghers, *op. cit.* (*Pensées, Du dessin*), p. 343.
[211] *Ibidem.*
[212] *Idem* (*Pensées, De la couleur, du ton et de l'effet*), p. 349.
[213] *Idem*, p. 348.
[214] *Ibidem.*
[215] *Ibidem.*
[216] *Idem*, p. 346.
[217] *Idem* (*Pensées, De l'art et du beau*), p. 336.
[218] *Idem*, (*Pensées, De la pratique et de ses conditions*), p. 351.
[219] *Idem* (*Pensées, De la couleur, du ton et de l'effet*), p. 347—348.

Scanned with CamScanner

[220] *Idem*, p. 347.
[221] *Idem*, p. 349.
[222] *Idem*, p. 348.
[223] „Este fără precedent ca un mare desenator să nu fi găsit coloritul potrivit pentru caracterele desenului său. În ochii multor persoane Raffael n-a colorat; el n-a colorat ca Rubens şi Van Dyck: la naiba, te cred! ar fi avut grijă să n-o facă." *Idem*, p. 346.
[224] Michel citează în acest sens pe elevul şi biograful lui Ingres, Amauray-Duval, *op. cit.*, p. 137.
[225] *Idem*, p. 136 şi 117.
[226] *Idem*, p. 138. Michel insistă asupra analogiei cu *Şcoala din Athena*.
[227] *Ibidem*. În felul acesta Ingres refuza să „compromită unitatea morală" a tabloului.
[228] Apud Michel, *op. cit.*, p. 138.
[229] *Ingres*, Roujon, p. 51.
[230] În 1834, cu prilejul revenirii la Roma, Ingres se desolidarizează de proprii săi elevi, care erau cunoscuţi acum sub numele de *lyonezi* şi erau adepţii „primitivismului", nu numai în forma sa quattrocentistă, ci admirînd şi frescele lui Giotto. „Domnii aceştia sînt la Florenţa, eu mă aflu la Roma. Ei studiază goticul: îl cunosc, îl detest. Nu există decît Grecii." Vrînd, nevrînd, maestrul dădea impresia că se răzbună pe proprii săi discipoli, pentru eşecul suferit la Paris. Vezi: Focillon, *op. cit.*, p. 202.
[231] Francis Jourdain, *Ingres*, Paris, 1954, p. 4.
[232] *Baudelaire*, *op. cit.* (*Curiosités esthétiques*) p. 24.
[233] „Urăsc tot ce e zbucium tulburător de linii
Şi nu plîng niciodată şi nu rîd niciodată " (trad Al. Philippide) Sonetul *La beauté* (*Frumuseţea*).
Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal* (*Florile răului*), Bucureşti, 1968, p. 50—51.
[234] *Ingres*, Roujon, p. 66—67.
[235] Charpier-Seghers, *op. cit.* (*Pensées, Du dessin*), p. 340.
[236] *Ibidem*.
[237] Michel, *op. cit.*, p. 136.
[238] Valéry, *op. cit.*, p. 68.
[239] Apud Venturi, *op. cit.*, p. 70.
[240] *Oeuvres littéraires* (*Impressions et méditations*), p. 145. *Pagini de jurnal* (1847), p. 31.
[241] Venturi, *op. cit.*, p. 52—53.
[242] *Oeuvres littéraires* (*Impressions et méditations*), p. 62.
[243] *Op. cit.* (*Exposition universelle de 1855*), p. 45.
[244] *Op. cit.* (*Ingres*), p. 59—60.

Scanned with CamScanner

SUMAR

I Preludiile clasicismului 7

II Revoluţia de la 1789 şi arta 15

III Estetica şi morala clasicistă 17

IV David, astrul rece 25

1 Ascendentul artei antice 26

2 Faptul contemporan 33

3 Seducţia portretului 39

V Atelierul lui David 46

VI Dramaticul Guérin 47

VII Falsul exotism al lui Girodet 50

VIII Gérard, portretistul la modă 54

IX Gros, apostatul fără voie 59

X Prud'hon şi hedonismul alexandrin 68

XI Micii maeştri 78

XII Ingres 81

1 Disidentul 82

Scanned with CamScanner

Pag.

2 Portretistul 87
3 Între natură şi antichitate 96
4 Ingres preraffaelit 104
5 Marele pontif al clasicismului 109

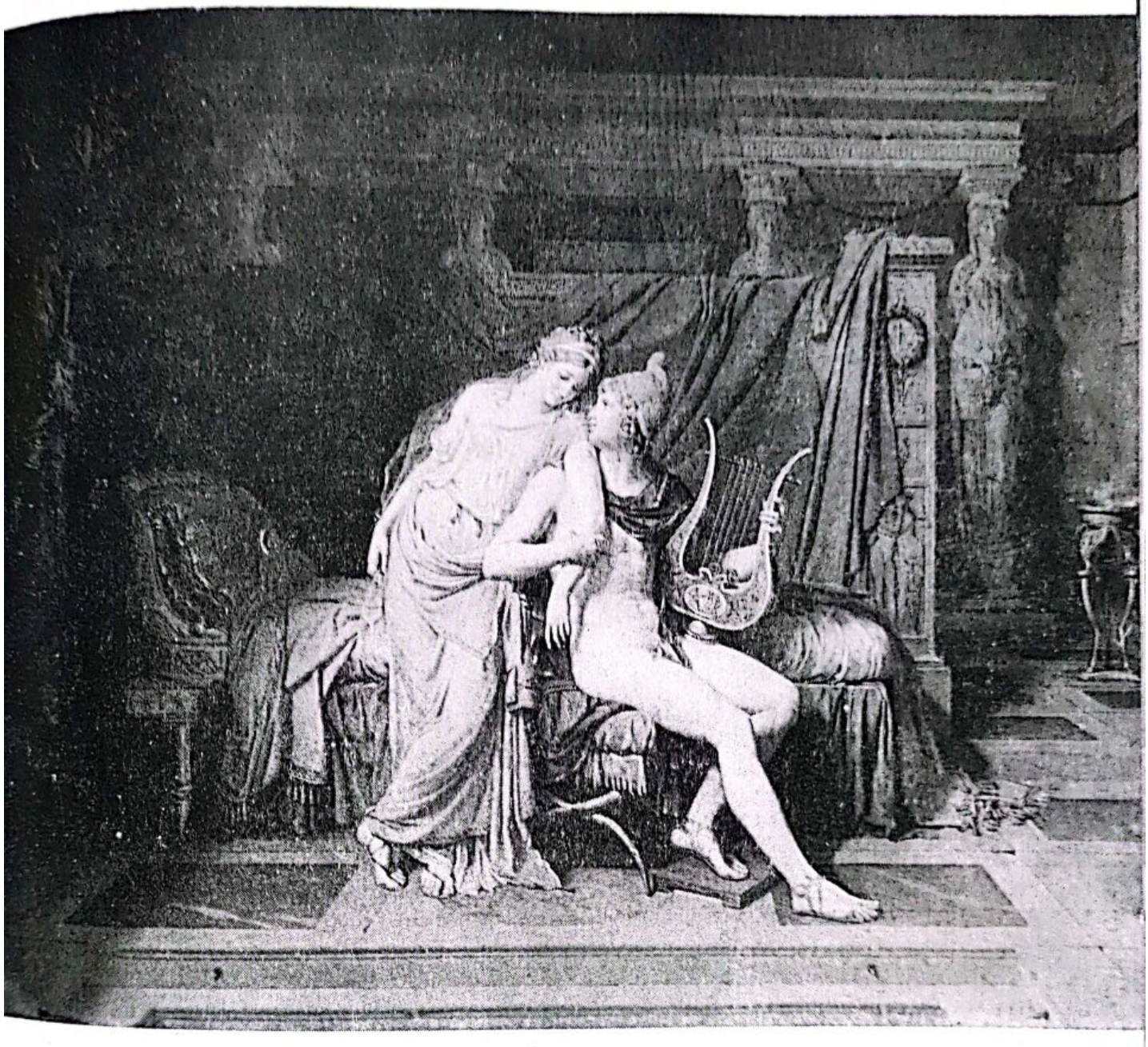
XIII În loc de concluzii 118

Note 125

Scanned with CamScanner

ILUSTRAȚII

Scanned with CamScanner



DAVID

Iubirea lui Paris
și a Elenei,
1788, Louvre

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

Napoleon, prim consul,
trecînd Muntele Saint-Bernard,
1801, Versailles

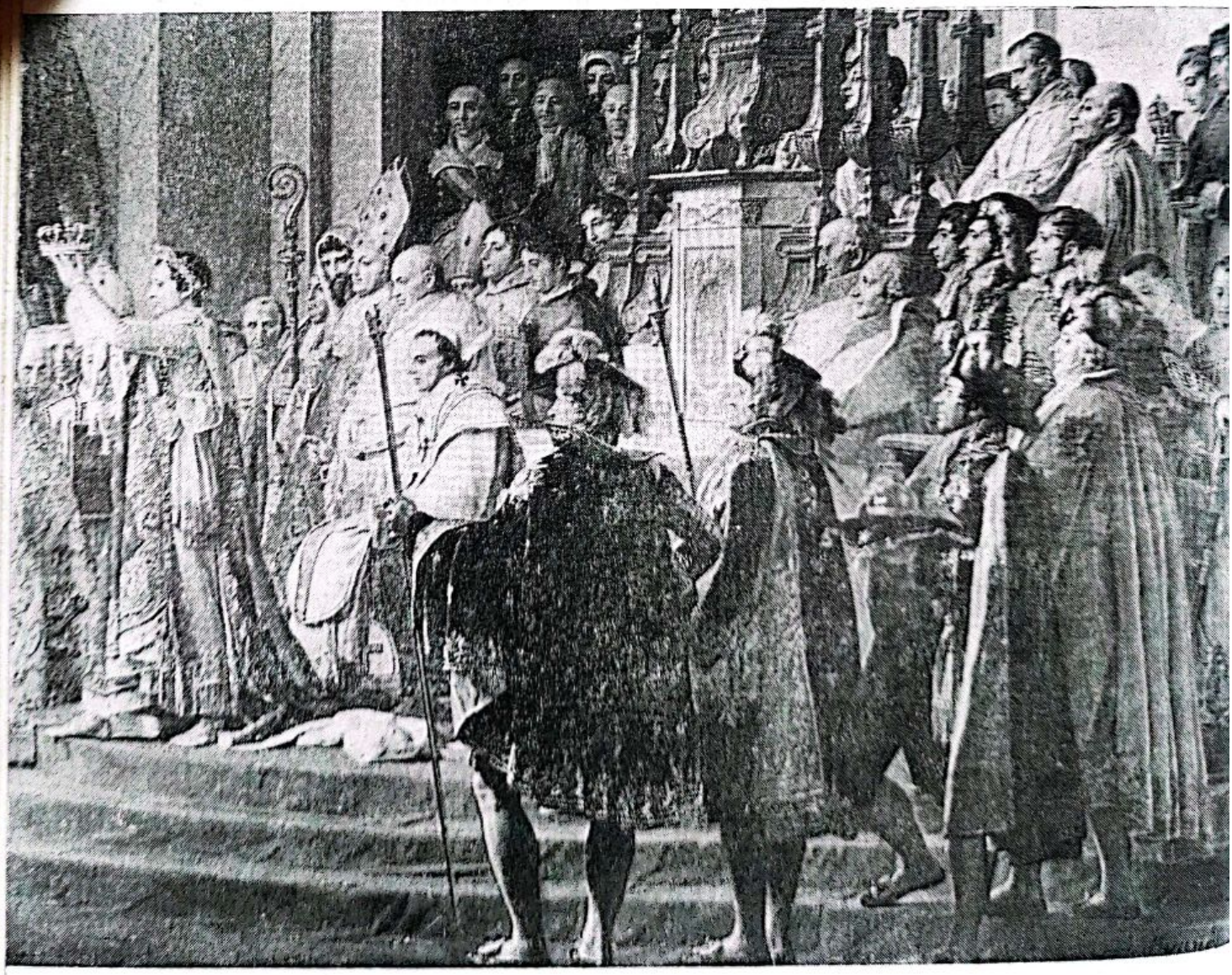
Femeile sabine,
1794—1799, Louvre

Leonidas la Termopile,
1800—1814, Louvre

Scanned with CamScanner

Generalul Bonaparte,
desen,
Paris

Încoronarea, (fragment)
1805-1807,
Louvre



Scanned with CamScanner

Doamna Pécoul,
1784,
Louvre

Scanned with CamScanner

„*La tricoteuse*“,
1792-1795,
Lyon

Scanned with CamScanner

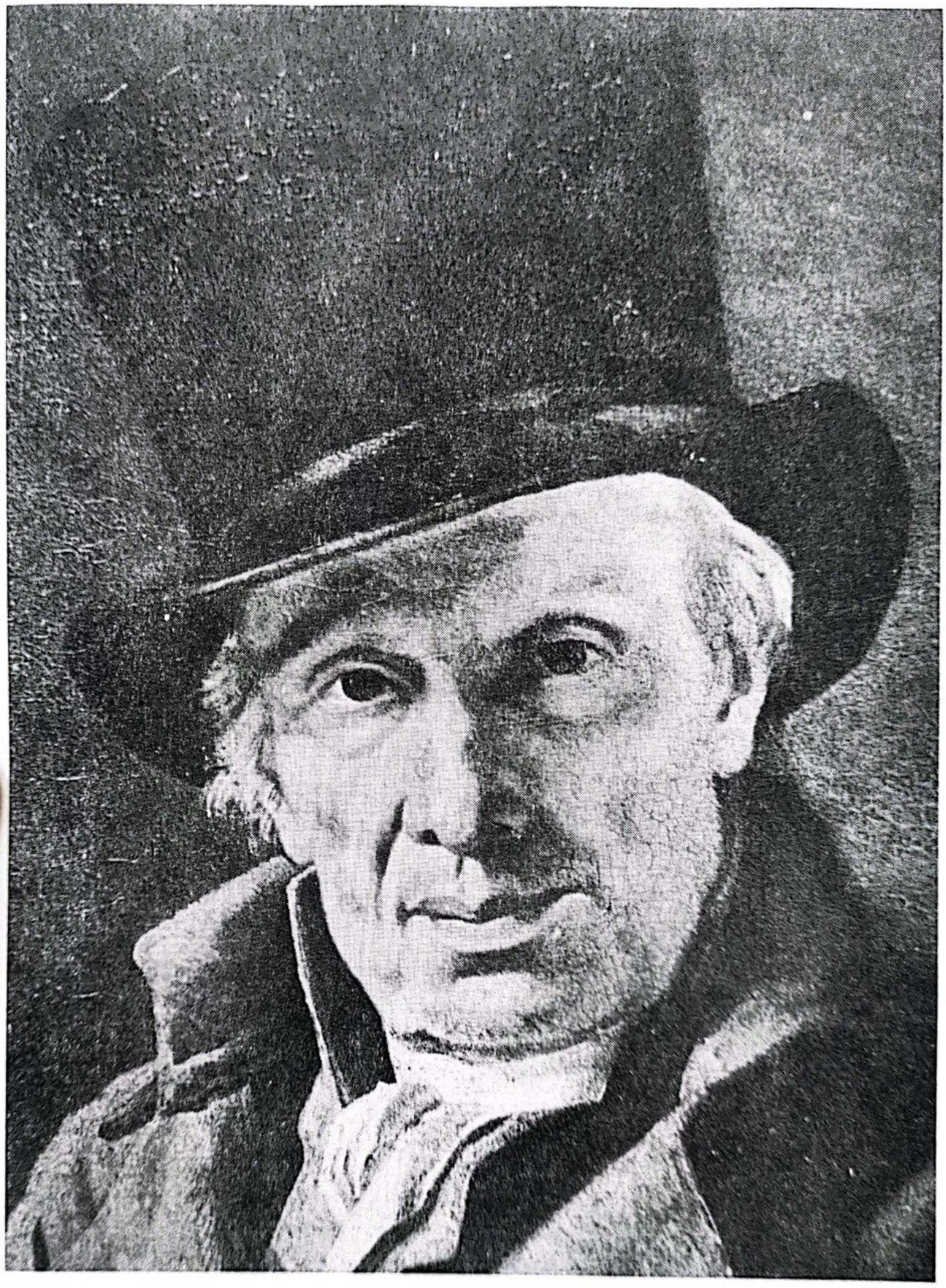
Portretul doamnei Sériziat cu copilul, 1795, Louvre

Conventionalul J.B. Milhaud, 1793, Louvre

Scanned with CamScanner

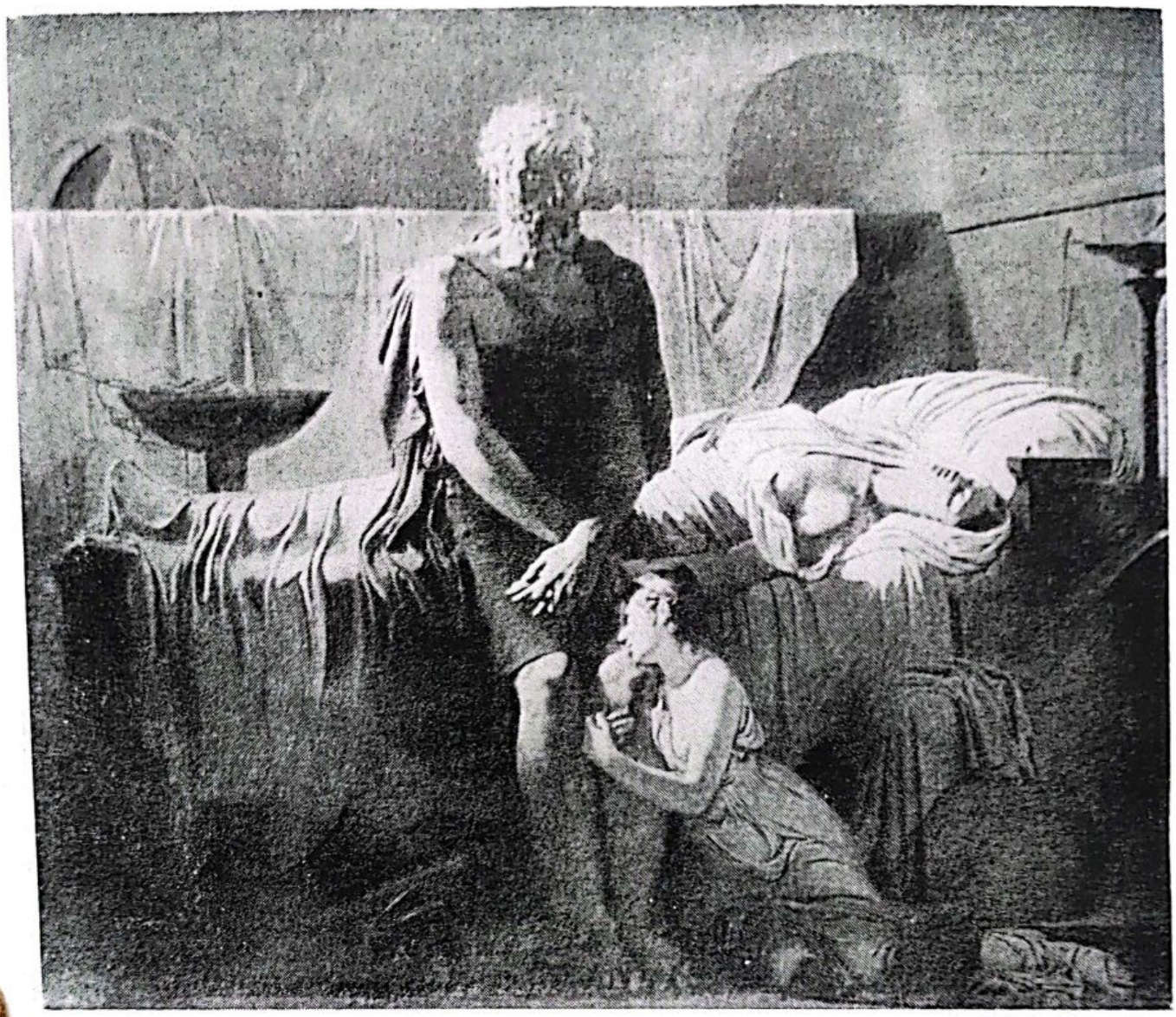
Portretul Juliettei Récamier (detaliu), 1800, Louvre

Scanned with CamScanner



Portretul unui bărbat în vîrstă, Anvers

Scanned with CamScanner



GUÉRIN

Întoarcerea lui Marcus Sextus,
1799, Louvre

Scanned with CamScanner

GIRODET DE ROUCY

Funeraliile Atalei,
1808, Louvre

Scanned with CamScanner

Ossian întîmpinînd umbrele generalilor lui Napoleon în palatul lui Odin, 1801, Malmaison

GÉRARD

Doamna Récamier, 1802, Paris, Carnavalet

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

GROS

Alexandru şi Bucefal,
către 1798,
peniţă şi laviu

Scanned with CamScanner

Autoportret,
pe la 1786—1790,
Toulouse

Scanned with CamScanner

Bonaparte
la podul din Arcole,
1796, Louvre

Scanned with CamScanner

Napoleon decorînd artiştii la Salonul din 1808.
Pînză neterminată (detaliu: Joséphine),
1808, Versailles

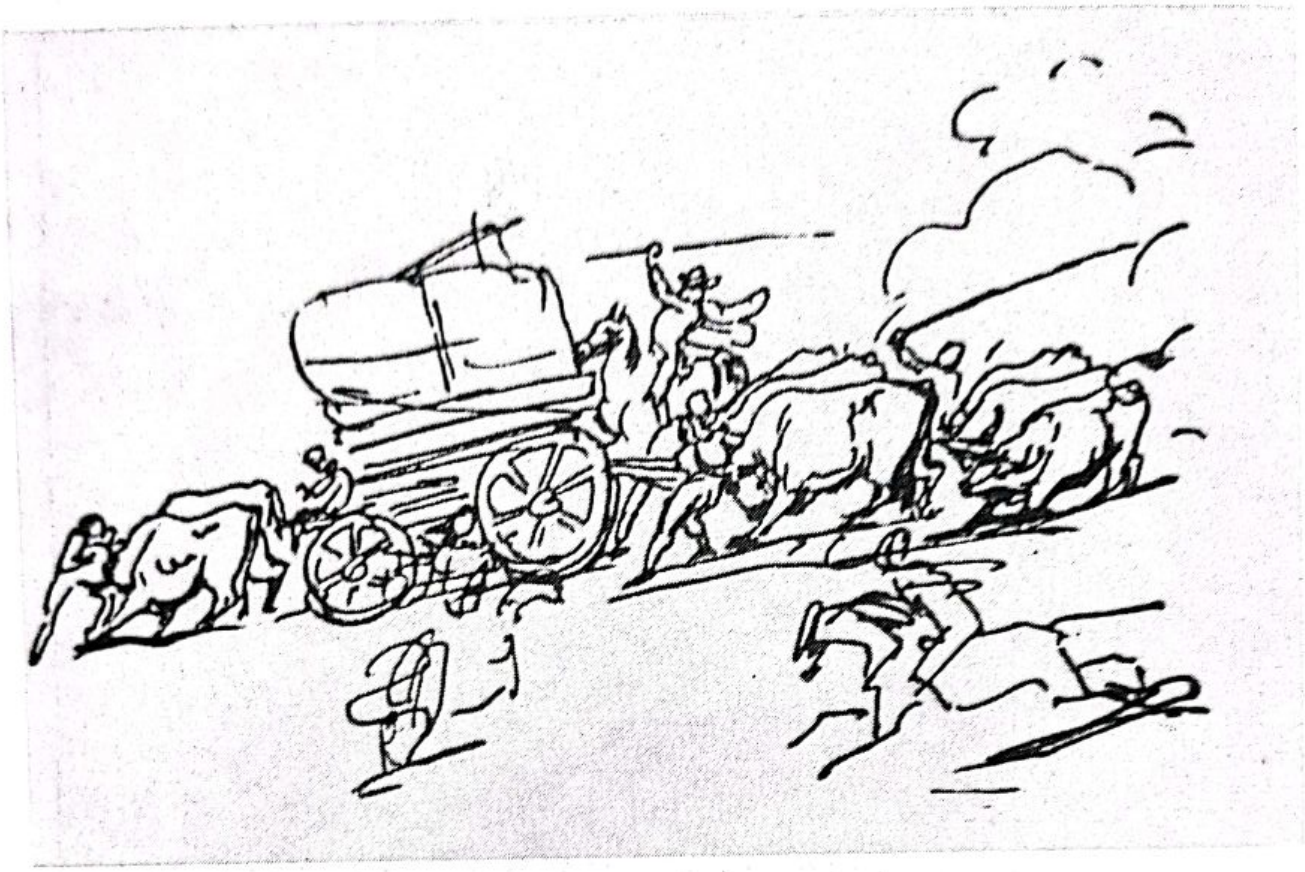
Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

Ciumaţii din Jaffa
(fragment), 1804,
Louvre

Portretul generalului
Fournier-Servolèze,
1812, Louvre

Scanned with CamScanner



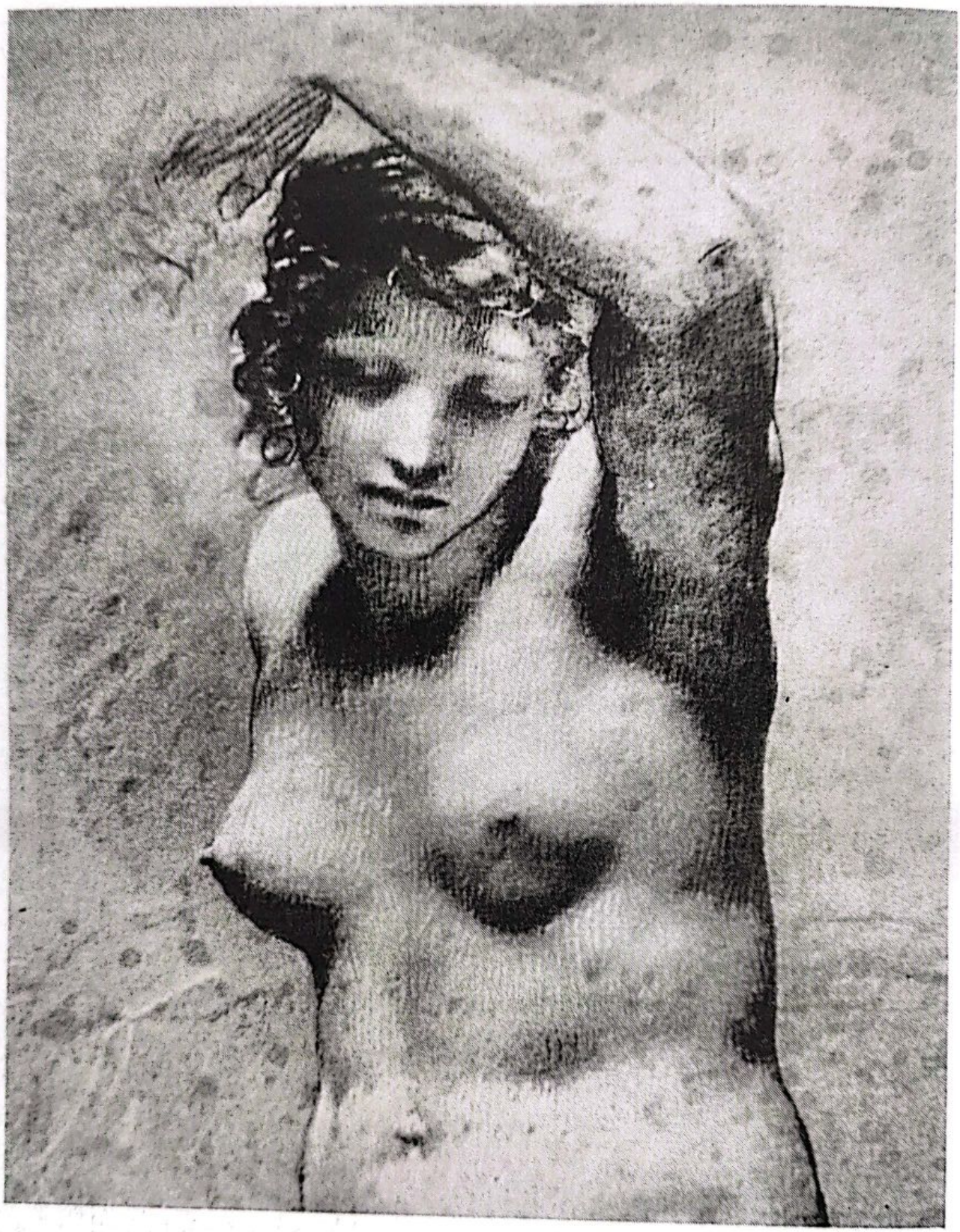
Scanned with CamScanner

Portretul lui Jacques Amalric,
1804,
col. part.

Convoi cu obiecte de artă
îndreptat spre Livorno,
schiță, 1797

Studii (crochiuri),
către 1787

Scanned with CamScanner



PRUD'HON

Nud,
desen în cretă,
Louvre

Scanned with CamScanner

Portretul Joséphinei,
1805,
Louvre

Scanned with CamScanner

Împărăteasa Joséphine,
creion negru,
întărit cu alb, Louvre

Scanned with CamScanner

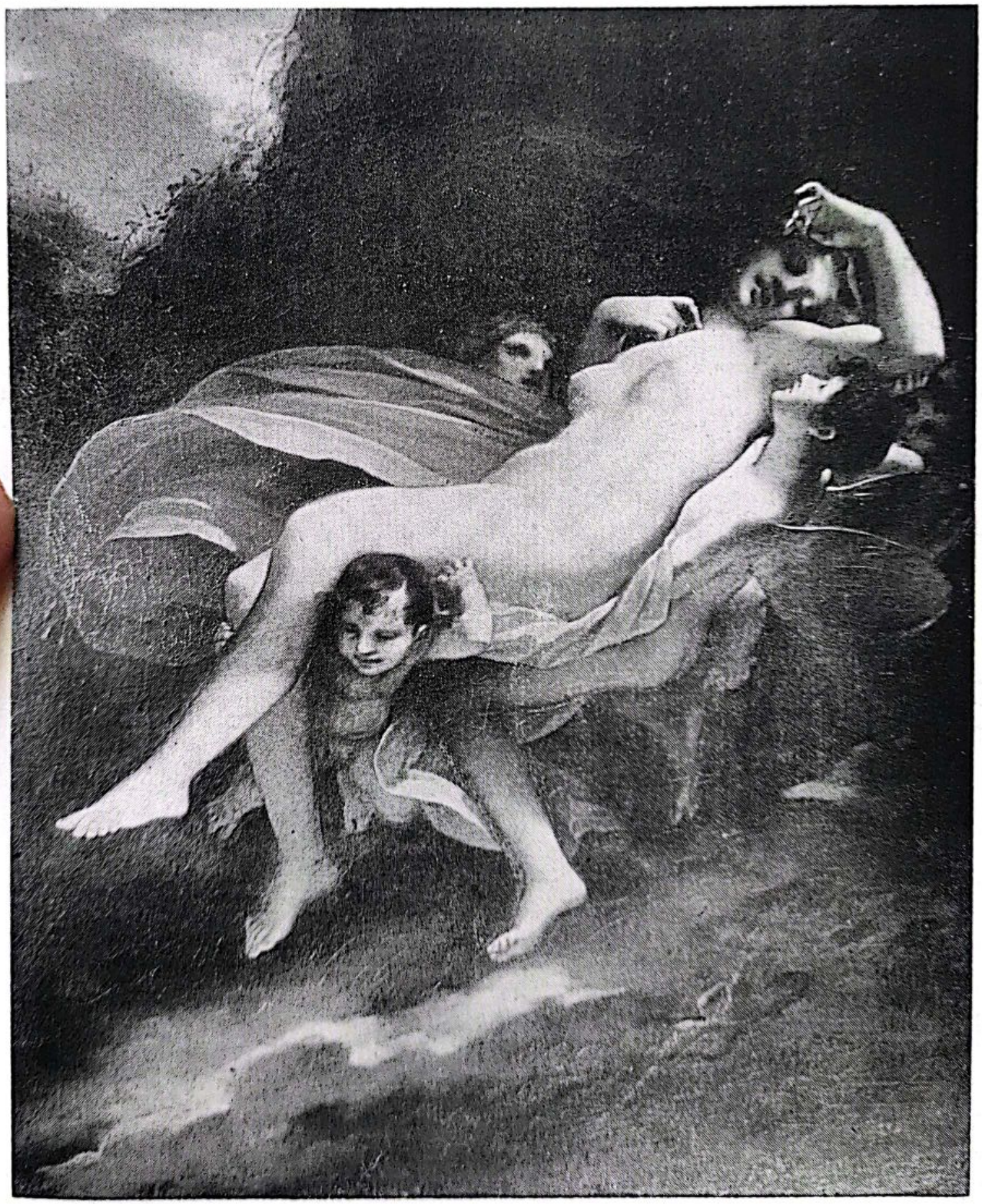
Portretul doamnei Jarre,
1822,
Louvre

Scanned with CamScanner

Răzbunarea şi Justiţia divină urmărind crima,
1808, Louvre

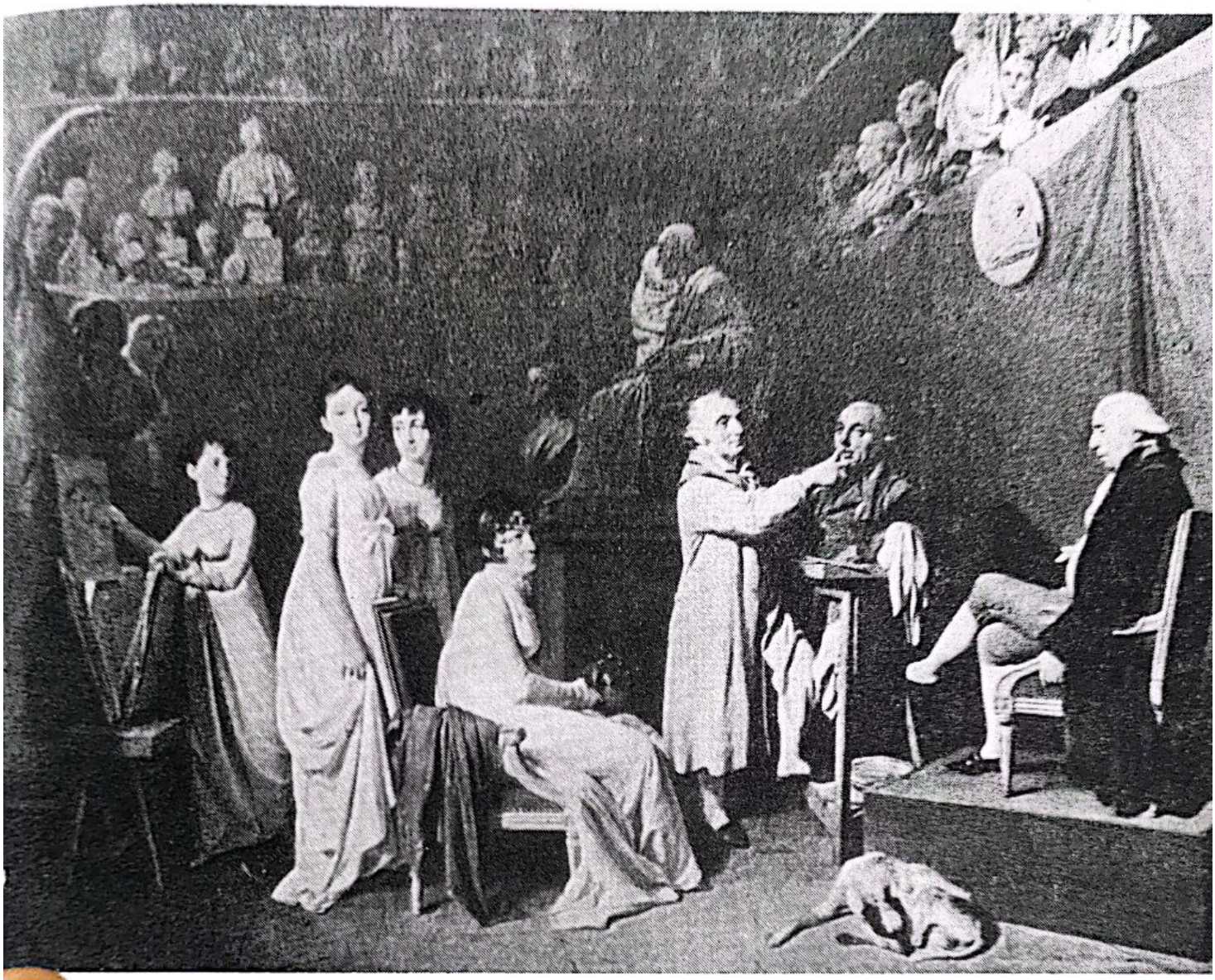
Scanned with CamScanner

Psyche purtată de zefiri,
1808,
Louvre



Scanned with CamScanner

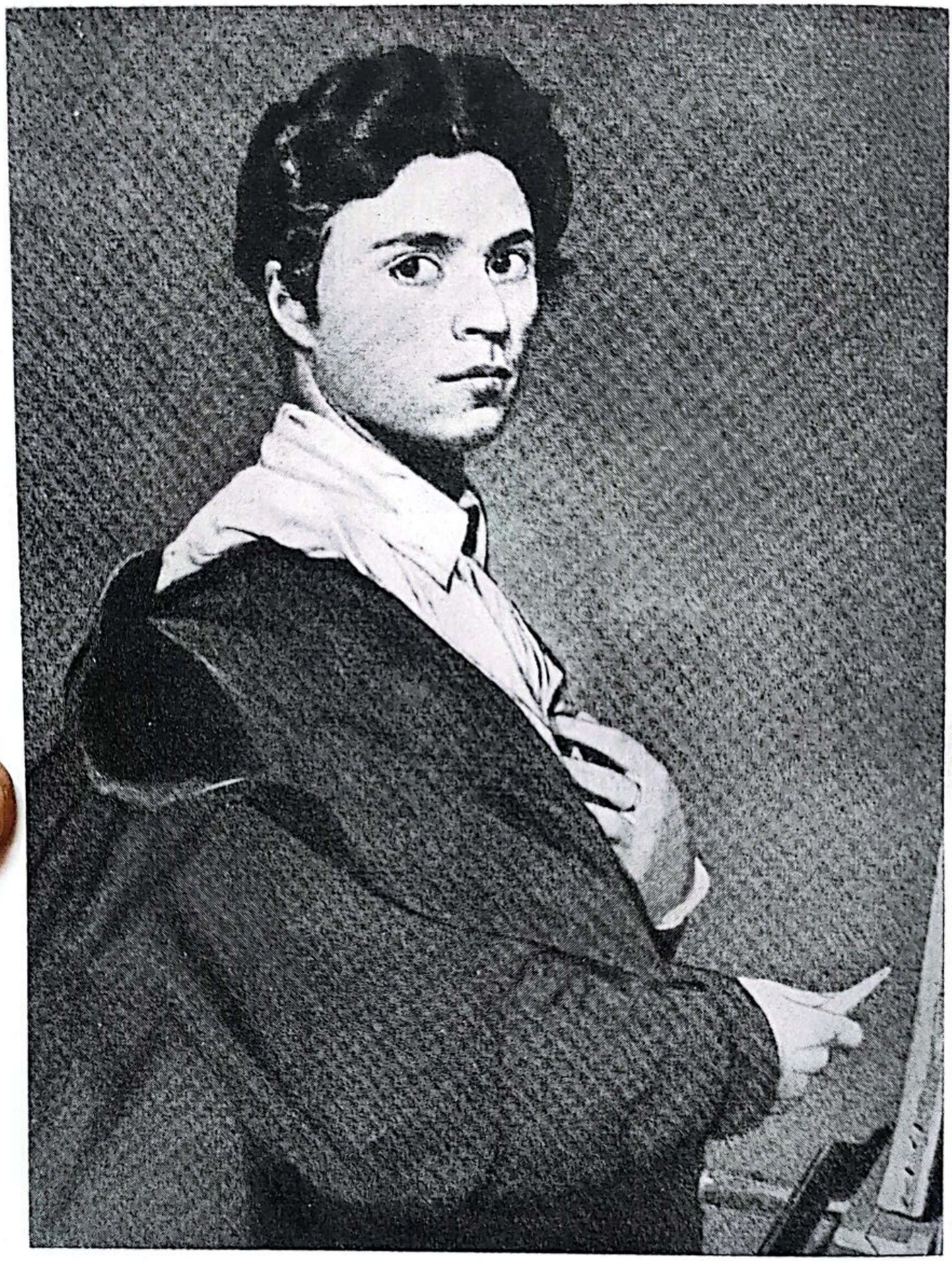
Scanned with CamScanner



BOILLY
Atelierul lui Houdon,
1804, Paris,
Musée des Arts Décoratifs

BENOIST
Negresa,
1800,
Louvre

Scanned with CamScanner



INGRES

Autoportret,
1804, Chantilly

Scanned with CamScanner

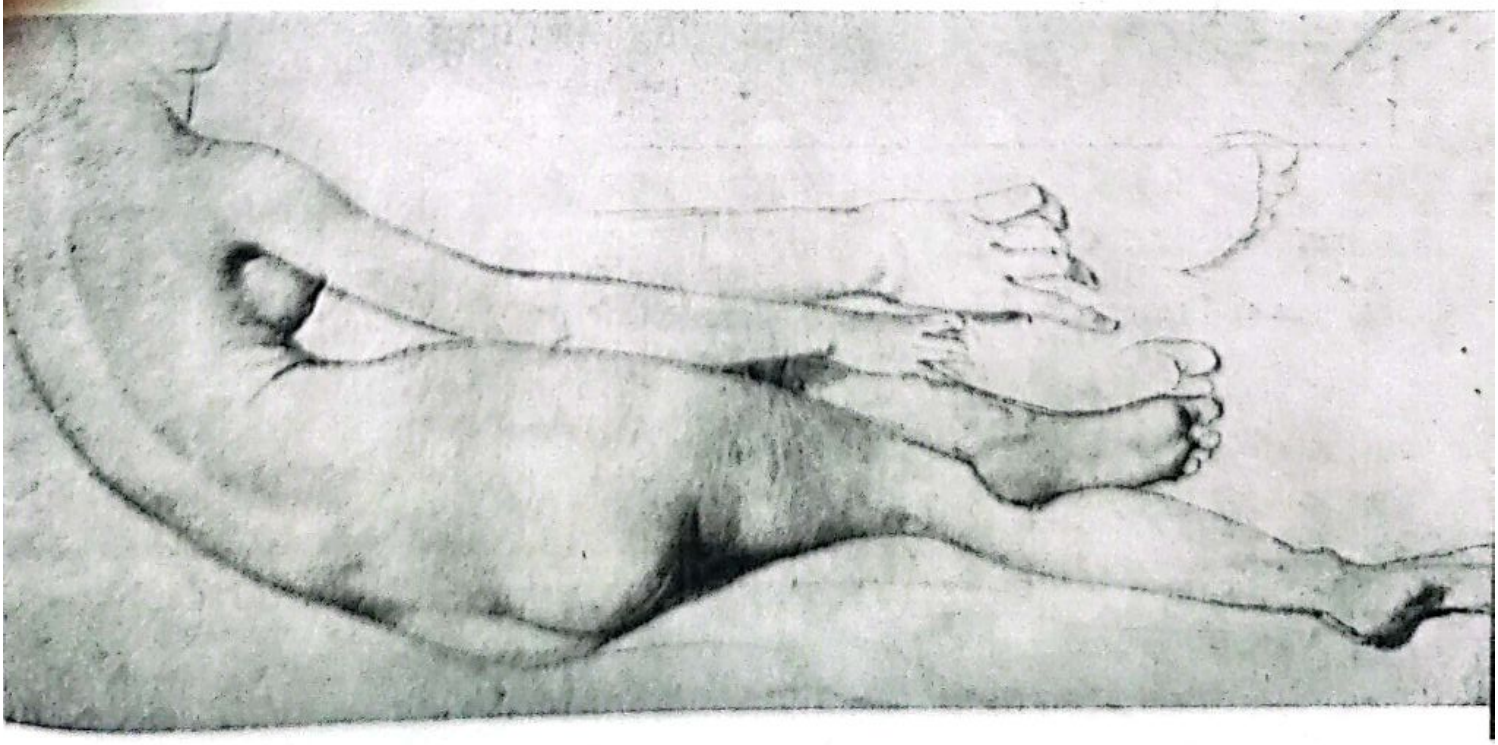
Domnişoara Rivière
(detaliu)
1805, Louvre

Scanned with CamScanner

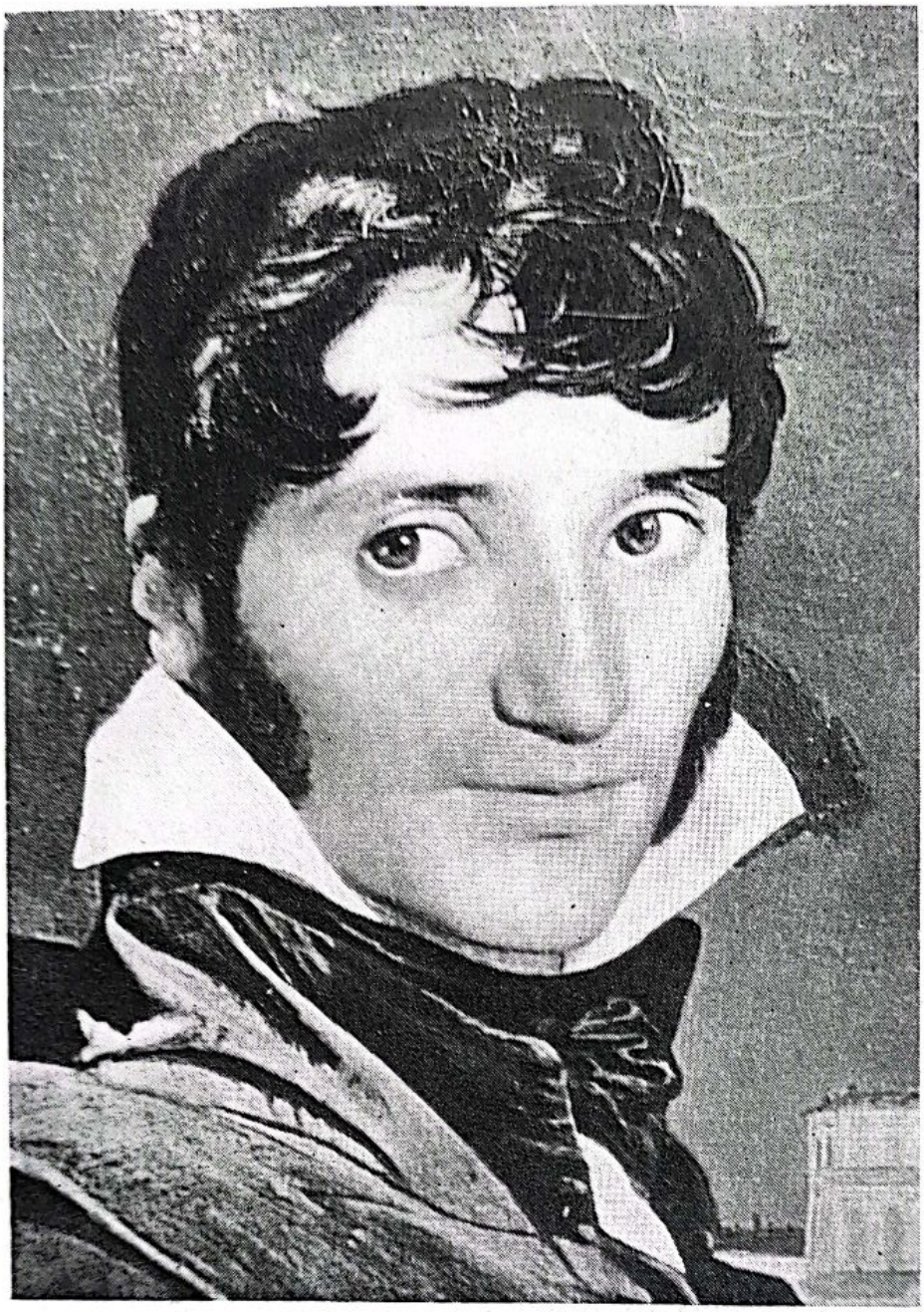
Portretul doamnei Rivière,
1805,
Louvre

Scanned with CamScanner

Studiu
pentru „Marea odaliscă“,
desen, Louvre



Scanned with CamScanner

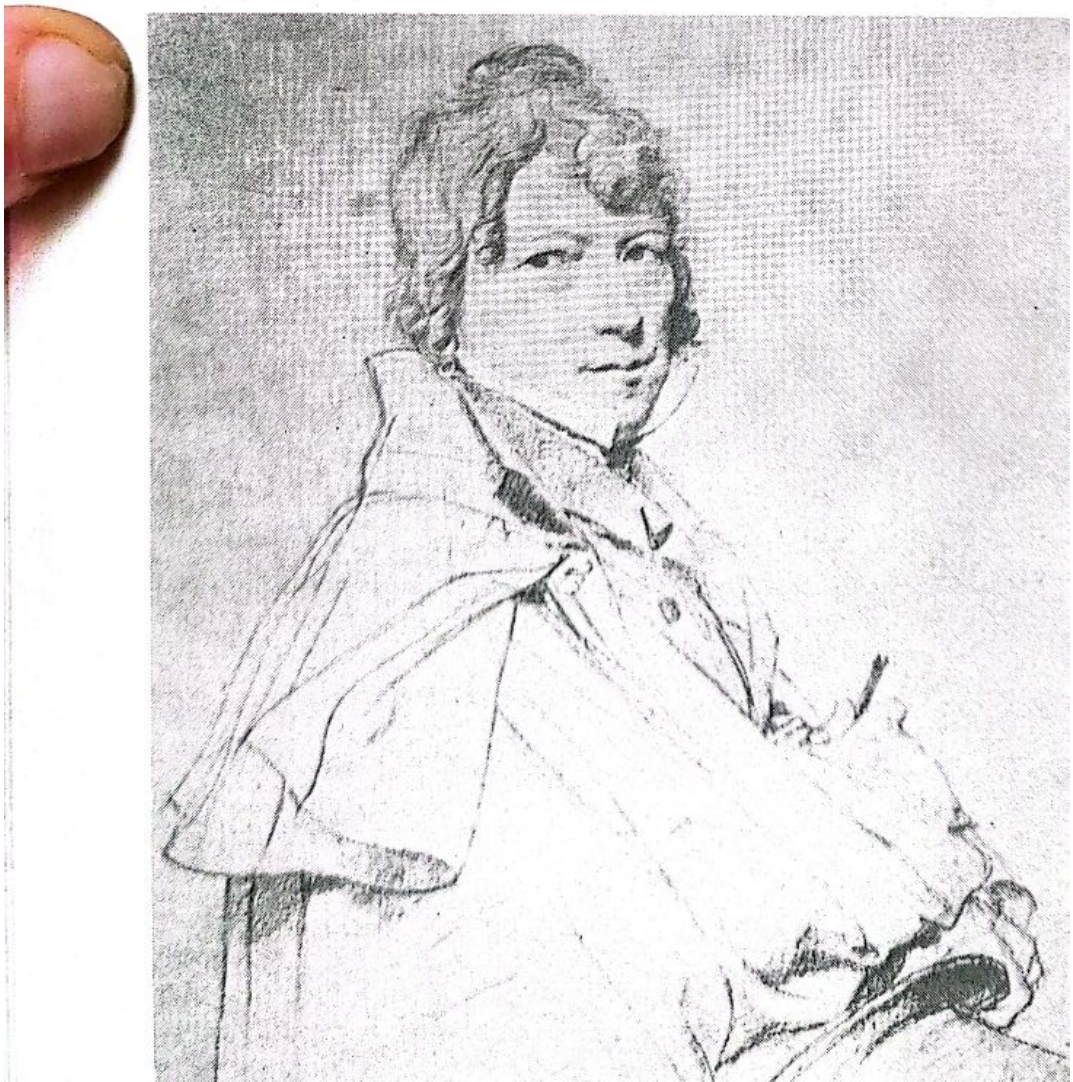


Portretul pictorului Granet
(detaliu)
1807, Aix-en-Provence

Doamna Devauçay,
1807,
Chantilly

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner

Paganini,
desen,
1819, Louvre

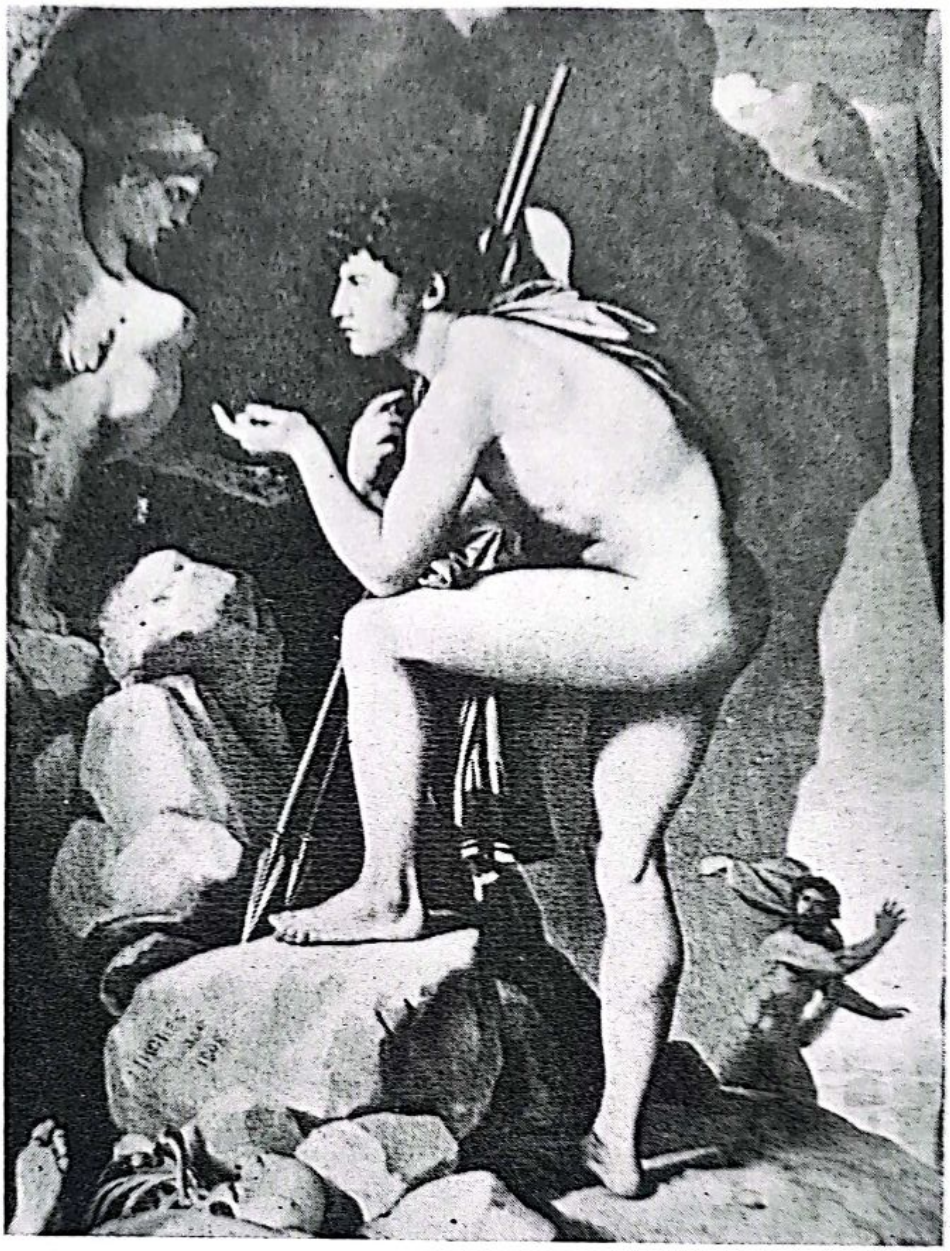
Pictorul Barbier-Walbonne,
1821,
Louvre

Portretul doamnei Destouche,
desen,
1816, Louvre

Scanned with CamScanner

Ruggiero eliberînd-o pe Angelica,
1819,
Londra, National Gallery

Scanned with CamScanner



Oedip și Sfinxul,
1808,
Louvre

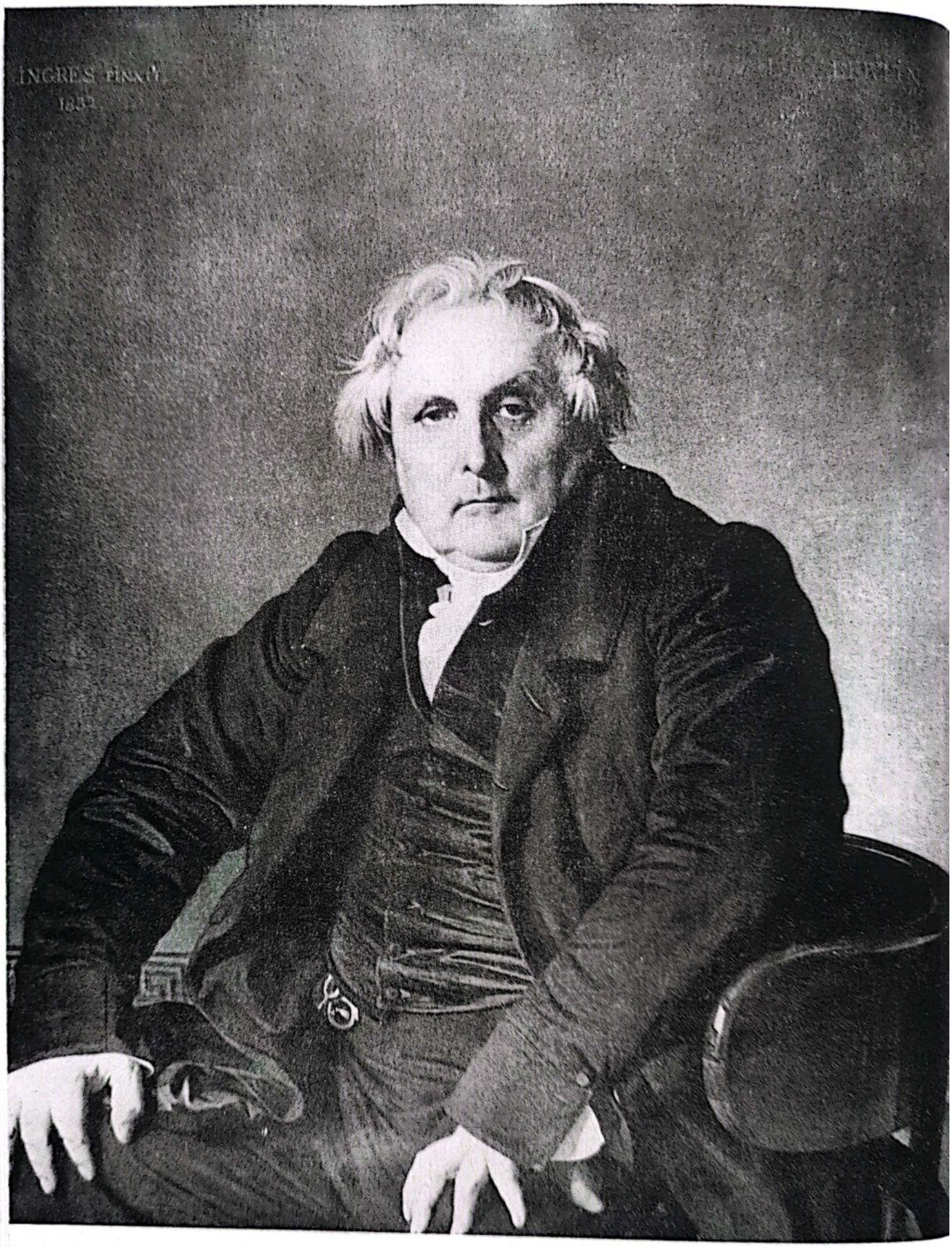
Scanned with CamScanner

Apoteoza lui Homer,
1827,
Louvre

Marea baigneusă
(La baigneuse Valpinçon),
1808, Louvre

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

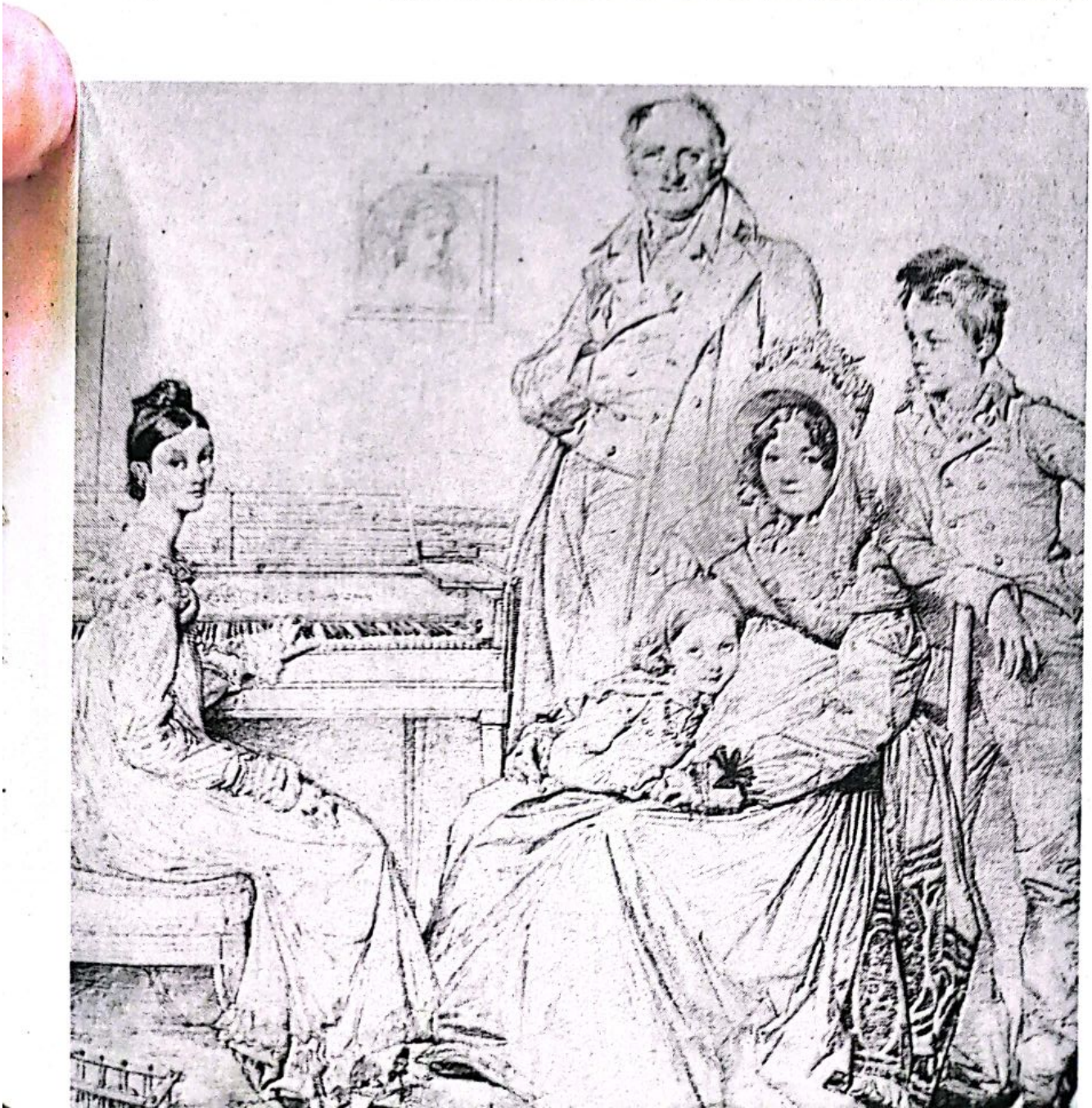


Scanned with CamScanner

Portretul d-lui Bertin senior, 1832, Louvre

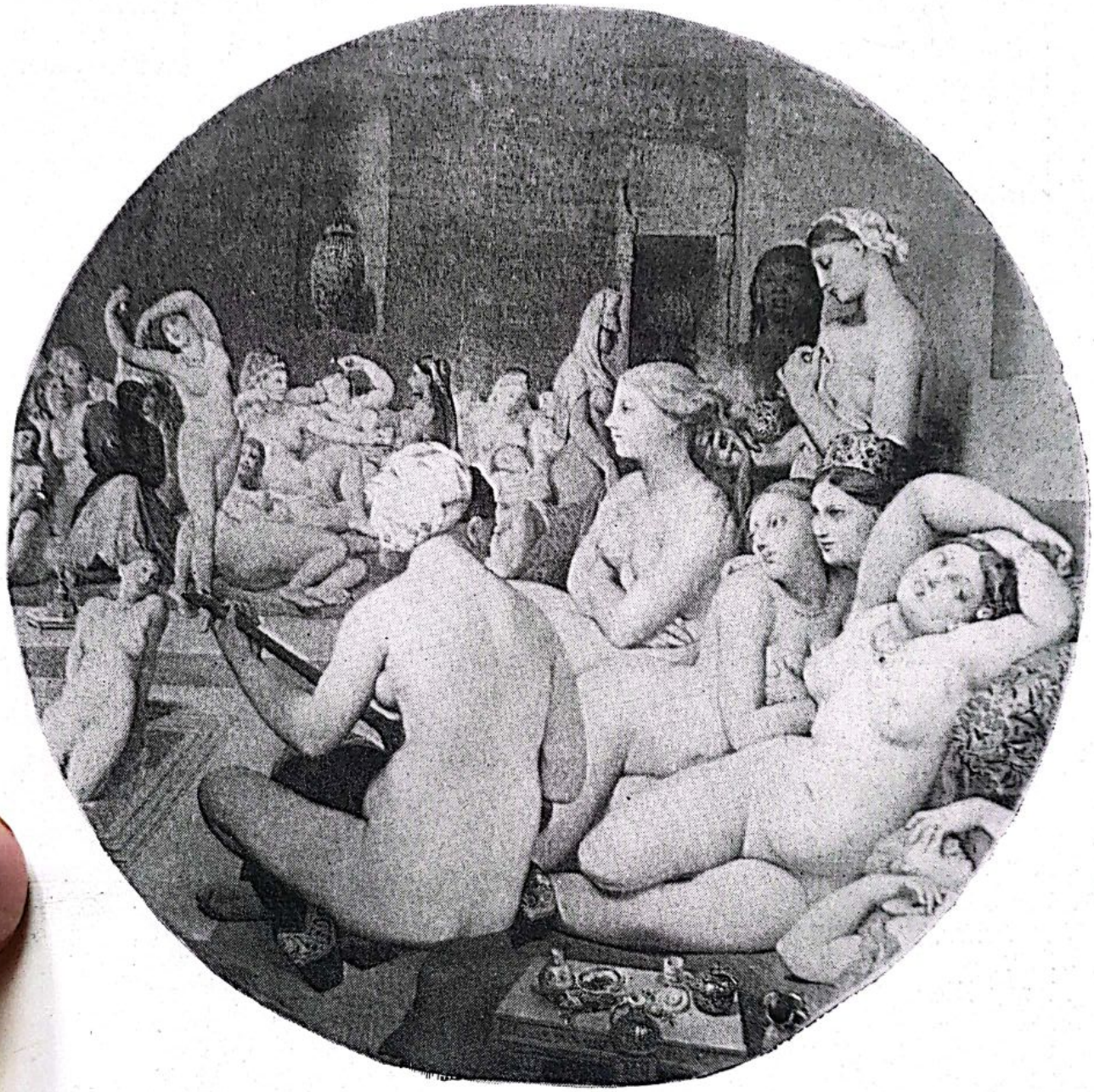
Portretul d-lui Bertin senior, schiță, 1832, Louvre

Familia Stamaty, desen, 1818, Louvre



Scanned with CamScanner

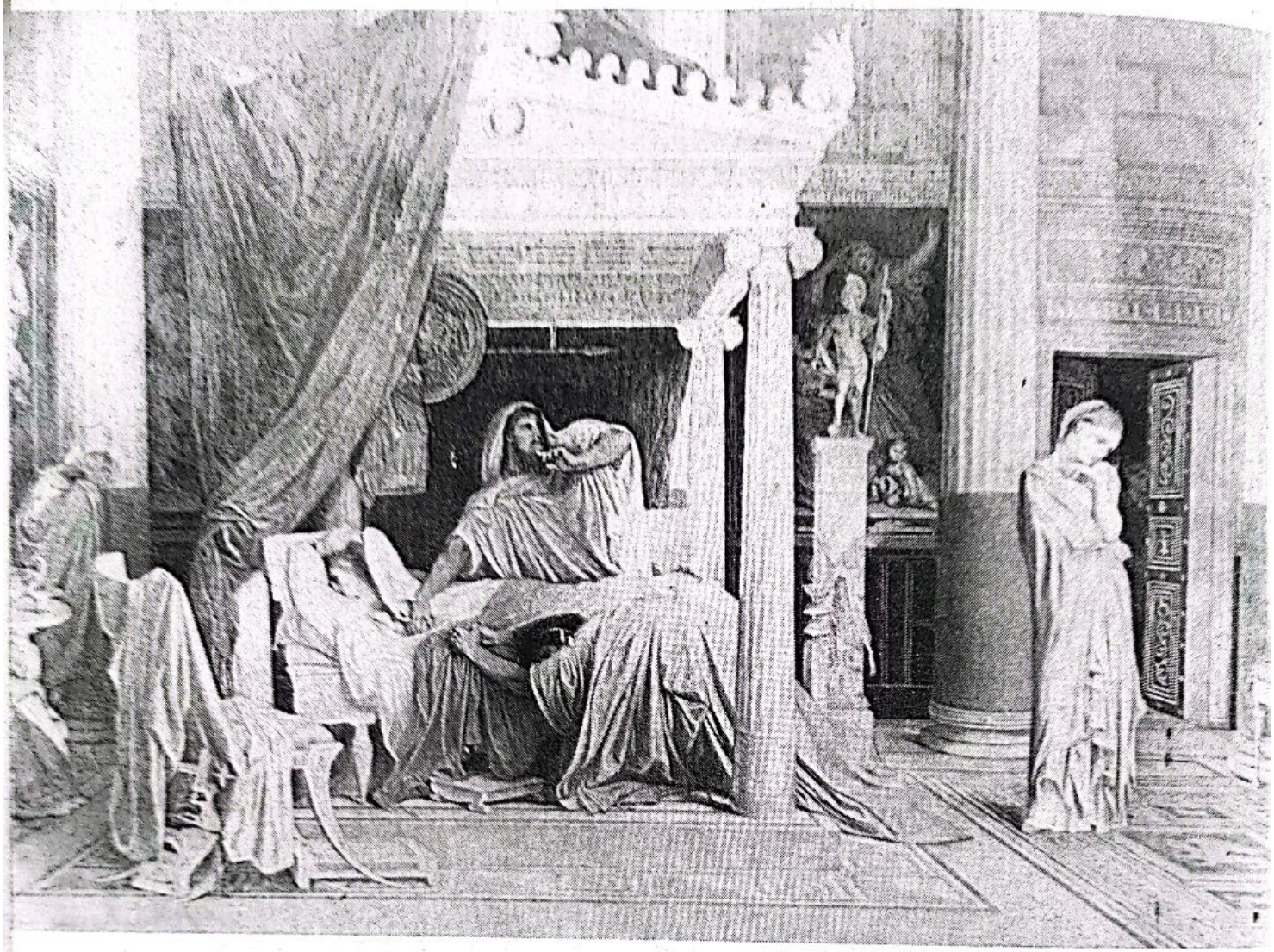
Scanned with CamScanner



Baia turcească,
1859—1863,
Louvre

Jupiter și Thetis (detaliu),
1811,
Aix-en-Provence

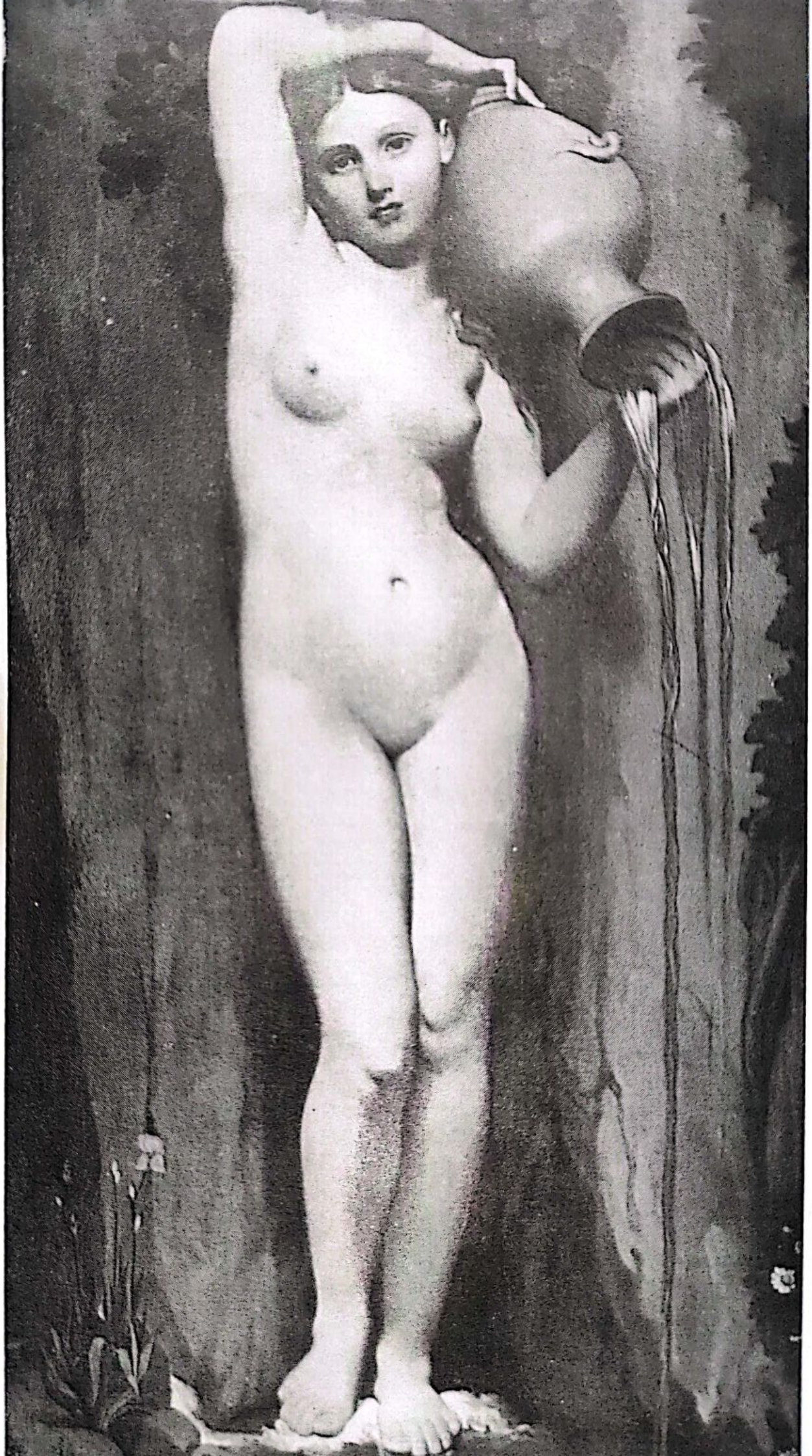
Scanned with CamScanner



Stratonice,
1840,
Montpellier

Izvorul,
1856,
Louvre

Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner

Lei 16

Scanned with CamScanner